EGIAR
aldizkaria

EGIAR
aldizkaria

Revista EGIAR Aldizkaria
Zkia. 3 - Nº 3 / 2019ko Iraila - Septiembre 2019

Editoreak-diseinua / Editores-diseño
Urtzi Canto, Beñat Krolem, David Pavo Cuadrado, Iker Perez Goiri

Azaleko diseinua eta logotipoa / Diseño de cubierta y logotipo
Iñaki Elosua

Azaleko irudia / Imagen de portada
clara elizondo

Kontaktua / Contacto
egiar.org
egiaraldizkaria@gmail.com
www.facebook.com/egiaraldizkaria
Instagram: @egiaraldizkaria
www.issuu.com/egiaraldizkaria

Inprimategia / Imprenta
Gráficas Alzate (Iruña-Pamplona)

L.G. / D. L.
BI 801-2016

ISSN
2529-8550

Bilbao: Equipo editorial EGIAR Argitaratze-taldea, EREMUAK eta Azkuna Zentroa - Alhóndiga Bilbao.

EREMUAK / Eusko Jaurlaritza eta Azkuna Zentroa - Alhóndiga Bilboko *Proiektu artiskoak garatzeko laguntza*rekin ordaindutako proiektua.
Un proyecto financiado con la *Ayuda para la realización de proyectos artísiticos* EREMUAK / Gobierno Vasco *y* Azkuna Zentroa - Alhóndiga Bilbao.

7-11 Agustín Ibarrola

Argazkiak / Fotografías: Teresa Ormazabal

12-17 **Bertso-paperen eskuizkribuak**
Beñat Krolem-en proiektua. Bertsolariak: Oihana Iguaran eta Jon Martin

Beñat Krolen: Sarrerako testua
Bertso-paperen eskuizkribuak:
Oihana Iguaran: 16. or., bakarkakoa / ofizioa 14, 15. or. eskumako zutabea
Jon Martin: 12 or. / 13. or., bakarkakoa / ofizioa 14, 15, ezkerreko zutabea eta 17. or.

18-24 Beñat Krolem

25-28 Eztizen La Cruz

29-35 **«La llama hace el fuego»**
El «SÍ» y el «NO» en el baile flamenco de las primeras vanguardias de la modernidad a partir de dos pinturas inéditas del bailaor Vicente Escudero: *Bailaora por seguiriyas* y *3 flamencos serios*
David Pavo Cuadrado

36-40 Clara Elizondo

41-43 **Frustum**
Xabier Barrios

44-50 Ana H. del Amo

51-56 **AXIS**
Iker Perez Goiri

57-65 Remigio Mendiburu

Hautaketa eta testua / Selección y texto: Juan Pablo Huércanos

BERTSO-PAPEREN ESKUIZKRIBUAK

Eskuizkribu artistikoek buruan darabilzkigun ideia-sareak plazaratzen dituzte. Esku-idazketek esaldien errealitate fin horretan irrits egiten dute, esaldiak arrailtzen dira. Eskuizkribuek pentsamenduen aldaketak argitara ekartzen dituzte, puskak, zatiak; apurketak aldarrikatzen dituzte. Eskuizkribuaren garrantzia arrakal horietatik eratzen da: gainjarritako hitzetatik, zirriborroetatik, errepikatutako esaldietatik, zapaldutako berbaldietatik, atondutako orbainetatik, berrerabilitako paper pusketen metamorfositik…
Artistaren obraren modelaketaren bidean bere pausoen memoria gordetzen dute. Mudakortasun horren bisibilitateak idazkia indartu egiten du, inperfekzioaren balorea goraipatuz. Bere zauriak izkutatu baino, bere iraganeko zarakarrak erakusten ditu.
Japoniako kulturan, *Kintsugi* deituriko artean, keramikazko objetuen apurketak barniza eta urre hautseztatua nahasiz bateratzen dituzte. *Kintsugi*-ak, edo urrezko arotzeriak keramikazko hausturak biltzen ditu, arrakalak urrez eztaliz eta apurtutako zatiak elkarri lotuz. Keramikazko objetuak bere iragan apurtuaren errealitatea jantziko du, esku-dardarek hitzen ilarak bateratzen dituzten bezala, hitz urratuetatik amaierarako hitz errenkada jostuetara helduz.
Ikusgai, nabari dena eta izkutatzen dena, idatzita geldituko dena eta idatzi gabekoa, edo galdutakoa itxuraz kontrajarriak dira, hala ere barrunbe horietan argiztatzen dena zein itzalean gordetzen dena eredu eta bide dira sormenean.

Oihana Iguaran eta Jon Martin bertsolariei, hauxe bera proposatu nien, bertso paperen jatorrizko eskuizkribuak argitara ateratzea, haien bertso-paperen prozesuak biluzik agerian askatzeko. Bi eskuizkribu-prozesu planteatu nizkien, bata bakarkakoa eta bestea haien arteko elkarrizketa. Proposamenaren barruan bi euskal artistei omenaldia egin nahi izan diegu, Joxean Artze eta Xabier Lete sortzaileei, hortarako haien bi obra zati izan dute bertsolariek abiapuntutzat.

OTX! ATX! UTX!

HOTZA$_{ren}$ HATSA ote da HITZA

ala HUTSA$_{ren}$ aurka altxatako HOTSA

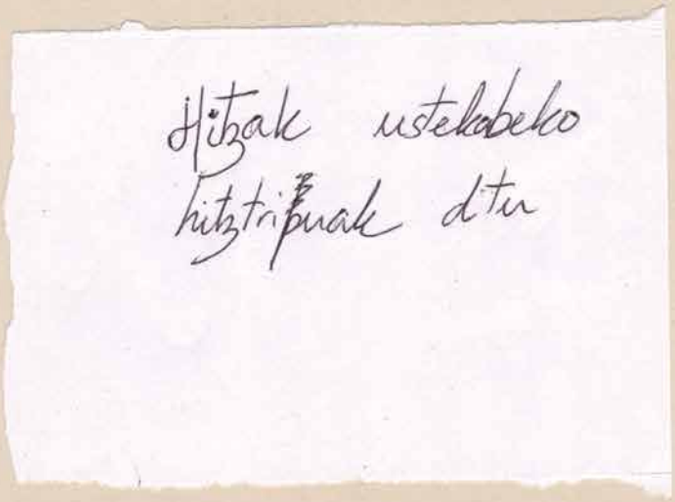
edo HITSA hauste arren UTZI$_{tako}$ HATZA

Joxean Artze "*isturitzetik tolosan barru*"

Azken oihurik gabe aldenduko naiz
argia gandutu zen menturazko lurraldean barrena,
ez dio nehork itzalari abegirik eskainiko
baina itzalaren erresuman itzaliko gara, (…)

Xabier Lete "*Egunsentiaren esku izoztuak*"

Haien eskuizkribuak jaso nituen egunean, elkarrizketaren beroan *Kintsugi* arteari buruz solasean ibili ginen hirurok. Bertsolariak itzaletan ezkutatzen duenaren sormen-bideari buruz edota bertsolariek bertso-paperetan lanean ari direnean poltsikoan gordetzen duten paperaren tolesturaren arrastoez hitz egin genuen, ideia pusketak batuz.
Bertsolariak papera eta hitzak tolesten ditu. Bertsoa silabetan neurtzen du 10, 8, 7, 6, 5. Unitatea eta puntua papera balitzan espazioa betez zortzi paper puskaz. Hitz bakar batetik mapa mental oso bat sor dezake, hitz bakar batean itzalean esan gabe geratzen dena. Bertsoak eta testuak ere, keramikazko ontzi apurtuen antzera zatiz osatzen dira, hitzak ustekabeko istripuak dituelako.

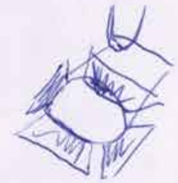


lotan
askotan
enotan
lerrotan
errenkan
izatekotan
kotan
sokan
(hitz) zopan — lizar
(hitz) haitzulolan
be(r)sotan
biotan
desiotan
kolokan

fraskotan
freskotan

gorputz → soin-u — hotsa
hutsala ↑ hotsa
hotsa ↓ hitza
hitz har → hizketan — hitza
~~HITZALA~~ HITZALA — IZ

izpia ↑ argia
argia — ideiak
argia ↓ itzala
itzala — itzal / itzul



~~Hutsa~~ egiteak ez du
errurik errotan
hitzaren hautsa eho
genuen errotan.
Foku azpian jarri
gintuzten lerrotan:
~~burua~~ ideiak, jolasean,
ta, oinak, errenkan.
Zalantza egin behar
dugu, sortzekotan
(argi fluoreszente
zahar bat kolokan)
geroztik ari dira
gure burruotan
~~hitzalaren~~
hitzaren ahala eta
itzalak, borrokan

hitzak
ustekabeko
hitztripuak
ditu

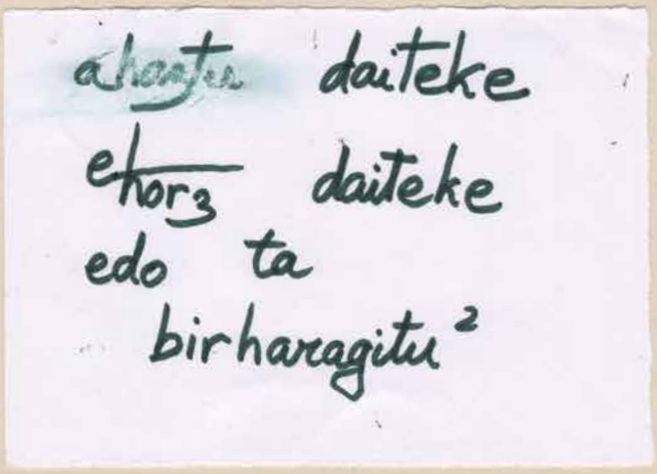
Ustekabea beti
ez baita istripu

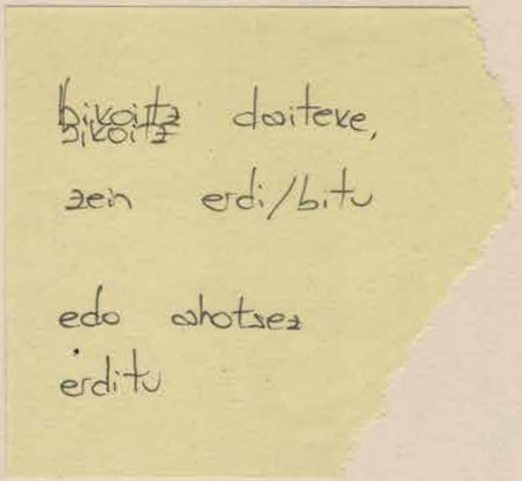
hitz bat, bi, soi
hitz bat

hitzak domatu
bagintu

ta hitza erre
egin daiteke
edo
erreproduzitu

Zuk aukeratu orria
lumaz
laztandu edo
ZAURITU

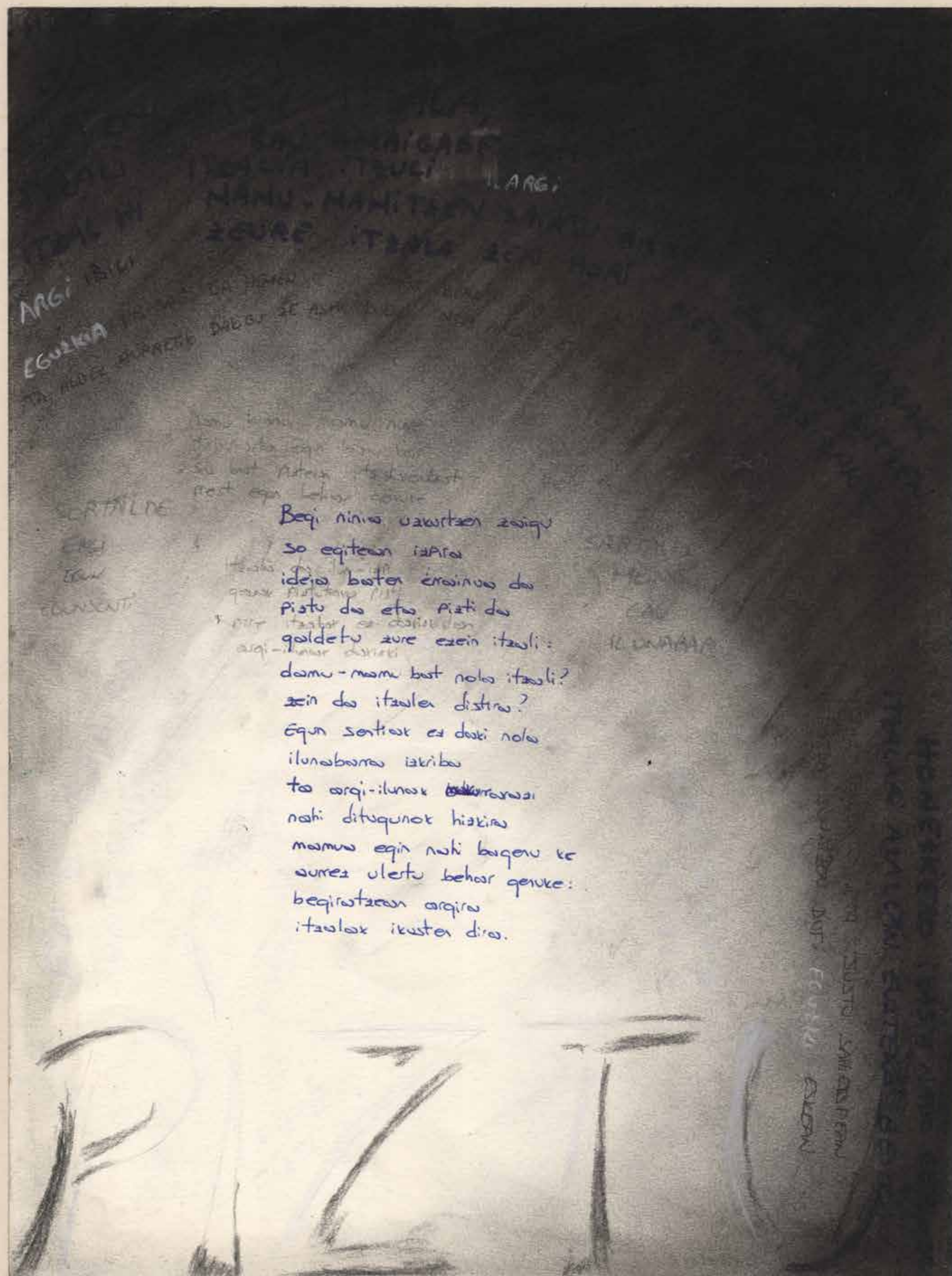




ahantu daiteke
ehor3 daiteke
edo ta
birharagitu²

bikoitz daiteke,
zein erdi/bitu

edo ahotsez
erditu

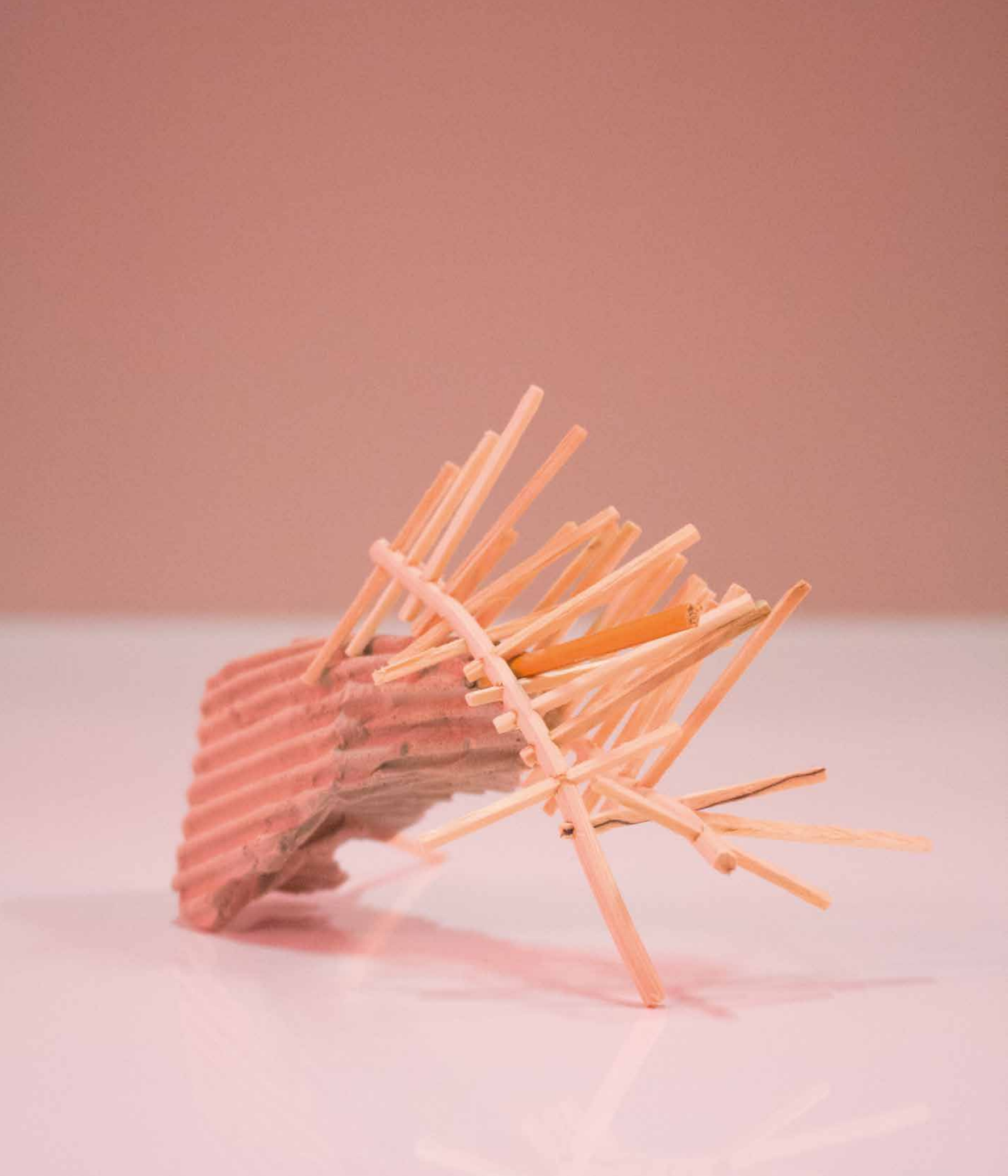

Begi ninia uzkurtzen zaigu
so egitean izpira
ideia baten errainua da
piztu da eta pizti da
galdetu zure ezein itzuli:
damu-mamu bat nola itzuli?
zein da itzulen distira?
Egun sentiak ez daki nola
ilunabarra izkriba
ta argi-ilunak rarai
nahi ditugunak hizkira
mamua egin nahi bagenu ke
aurrez ulertu behar genuke:
begiratzean argira
itzalak ikusten dira.

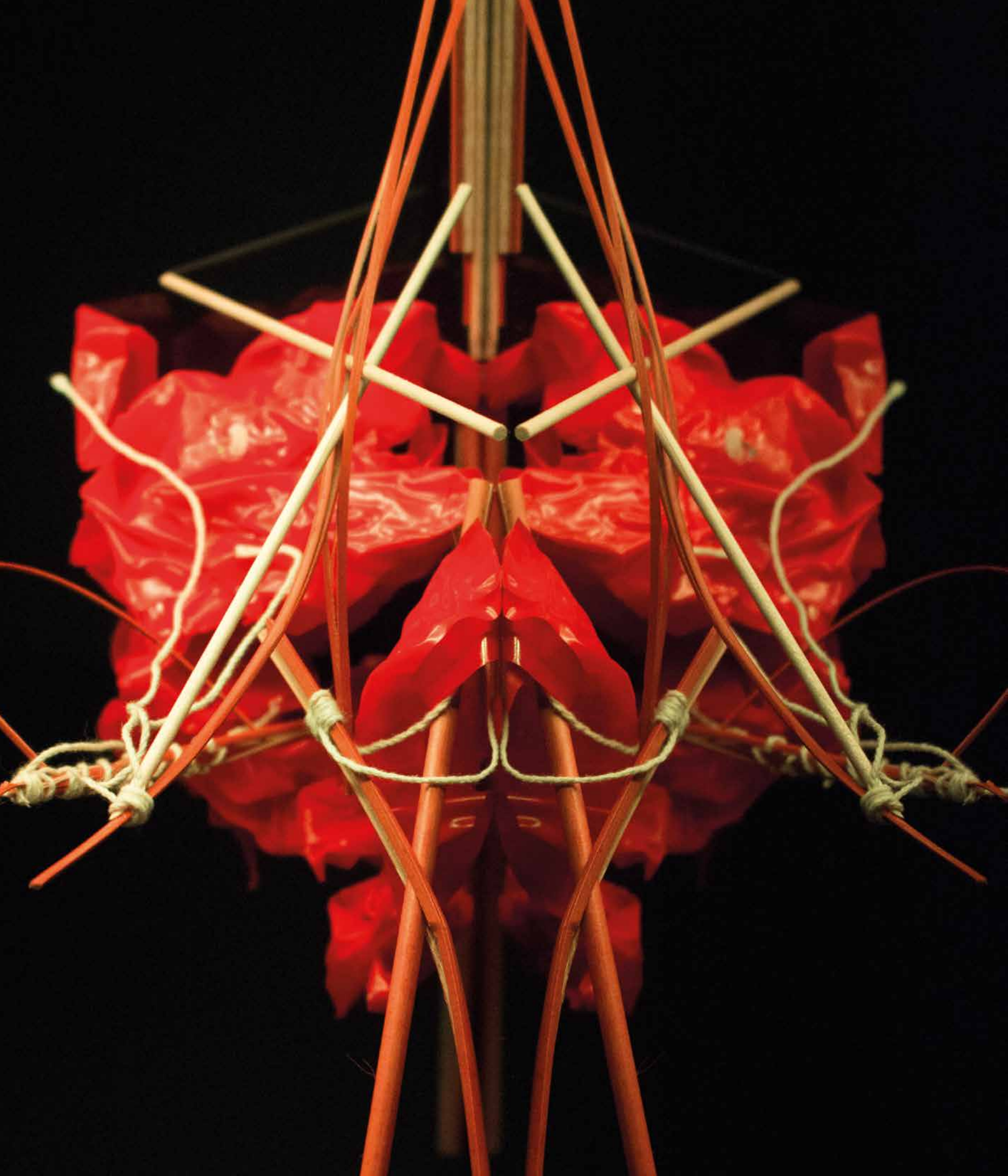
ta hitza erre egin daiteke

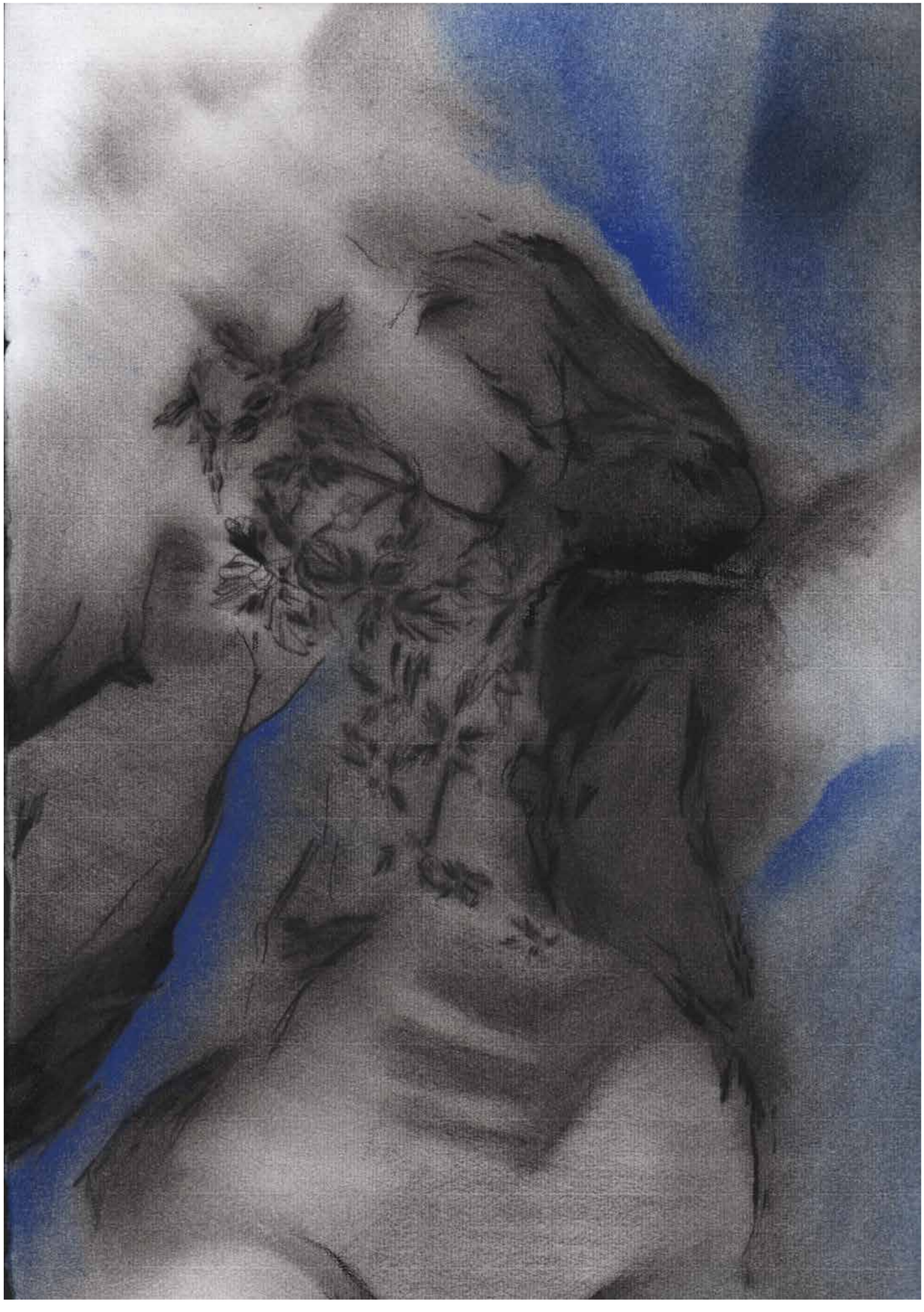
edo erre produzitu

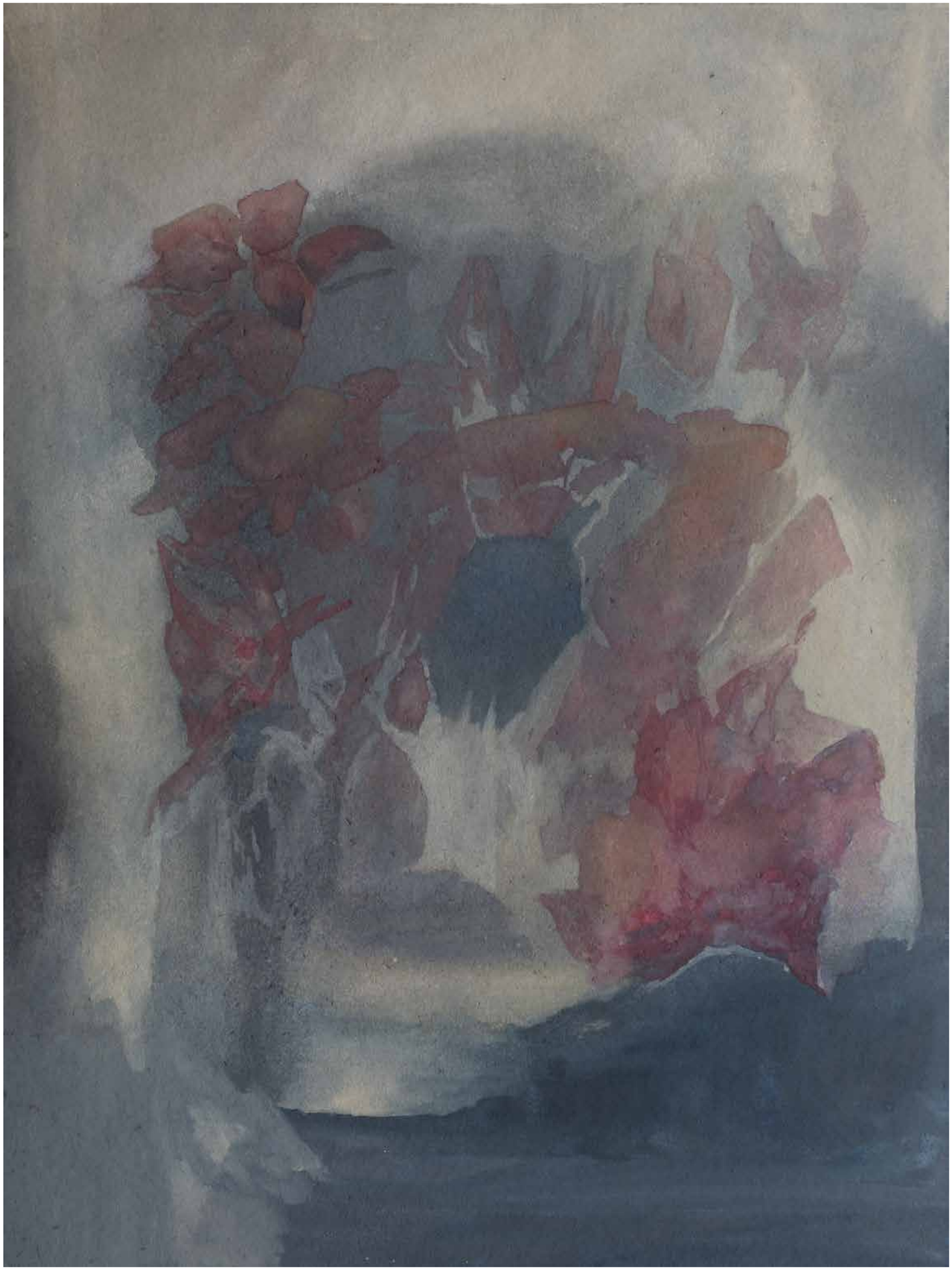
Ta hitza erre
egin daiteke
edo
erreproduzitu

ta hitza erre
egin daiteke
edo
erreproduzitu









«La llama hace el fuego»

El «SÍ» y el «NO» en el baile flamenco de las primeras vanguardias de la modernidad a partir de dos pinturas inéditas del bailaor Vicente Escudero: *Bailaora por seguiriyas* y *3 flamencos serios*

David Pavo Cuadrado

> Mi pintura es obra espontánea de un autodidacto a quien cierto día se le ocurrió bailar en el papel con ayuda de un lápiz, de unos tubos de colores y un cepillo de dientes u otro instrumento algo similar al pincel. *Pintura que baila*, 1947
>
> El baile flamenco para mí es una llama donde busco líneas y movimientos. Resulta que con esos movimientos y esas líneas uno tiene una gran satisfacción, una satisfacción de fuego, parecida a la llama, porque la llama hace el fuego. *Archivo NO-DO*, 1965

Vicente Escudero Urive (Valladolid, 27 de octubre de 1888 - Barcelona, 4 de diciembre de 1980) fue linotipista, cartelista, escenógrafo, escritor, conferenciante, actor, cantaor o diseñador de vestuario. Cultivó alguna de estas facetas de manera circunstancial y hay quien diría que infortunada. Sin embargo, el tiempo lo recordará por ser uno de los bailaores más celebrados de la historia del baile flamenco, probablemente, en la inolvidable figura en la que lo retrata Man Ray con su cámara fotográfica el 23 de mayo de 1928.

La convivencia, desde 1920, en Montparnasse, con Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí, André Breton, Paul Éluard, Man Ray, Luis Buñuel, Juan Gris, Cassandre (Adolphe Jean-Marie Mouron), Louis Aragon, Tristan Tzara, Jean Metzinger, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Francis Picabia, así como el conocimiento y proximidad a Hans Harp, Alberto Giacometti o Constantin Brancusi, determinan la vanguardia de una de las propuestas estéticas más avanzadas en la historia del baile flamenco que le vale el sobrenombre de *bailaor cubista*: hitos que logra bailando con dos motores de dinamo en la Sala Pleyel de París y Nueva York, llevando a cabo «técnicas de danza paleolítica» o mediante la redacción de un *Decálogo sobre el baile flamenco puro*.

1

INFANCIA Y JUVENTUD

Zapateado en las alcantarillas, gitanería en el Sacromonte y *El Cáfe de las Columnas* de Bilbao

Vicente Escudero nace y crece en el barrio de San Juan de Valladolid, según declara, entre gitanos. Este payo castellano, que alguna vez llega a proclamarse gitano granadino sin serlo -ni de raza gitana ni nacido en Granada-, recuerda agradecido a lo largo de su vida el aprendizaje que le proporciona este pueblo. Con los niños gitanos descubre el universo flamenco. También declara que, paralelamente, aprende a bailar visitando la estatuaria renacentista de Alonso Berruguete en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, en cuyas figuras reconoce los estilos de zapateado, martinete, seguiriya, alegría, bulería, debla o saeta.

El oficio de zapatero de su padre inocula en él un interés por el diseño de vestuario para los espectáculos de baile, y en extensión, el diseño gráfico, la pintura o la escenografía, que posteriormente cultiva. Su afición durante la infancia a comprobar los sonidos que produce el calzado confeccionado por su progenitor en las tapas de las alcantarillas y bocas de riego, constata su temprano interés por el zapateado y el baile. También lo hace sobre el tronco de un árbol caído que sirve de puente para cruzar el río Esgueva a su paso por Valladolid, obteniendo en él sonidos opacos. Y durante sus primeros trabajos de linopolista en imprentas de la ciudad, donde al compás de los traqueteos de las máquinas realiza bailes incontenibles que le suponen el despido constantemente.

Sus primeras experiencias con el baile se producen en los pueblos de la provincia a los que viaja junto a torerillos con los que comparte vivencias y hasta capeas: «el miedo que pasé [...] años más tarde, en París, me inspiró un dibujo que titulé *Los toros y el baile*», de 1928. El traqueteo del tren en estos viajes le inspira una de sus primeras creaciones, *El tren*, para la que «Arrancaba de un pianísimo y matizado en crescendo la velocidad, alcanzaba el máximo». Una escena ferroviaria probablemente vinculada a estos recuerdos se recrea, con estética cubista, en una de sus primeras pinturas: *Estación de Medina de Campo*, de 1928.

Durante su juventud, en el año 1902, viaja a Granada instalándose en el Sacromonte, donde convive con gitanos, con quienes continúa su aprendizaje en las cuevas alejado de los «desmayos», bailando «con fibra» castellana y aprendiendo la técnica sobria que rehúye a la «"grasia"» e intentando «el desciframiento de su silencio».

> «Mi consigna fue siempre bailar con fibra y sin desmayos. Quizá por haber nacido en el corazón de Castilla, parda y dura [...] Porque allí [en el Sacromonte] la gracia degeneraba en "grasia", que en definitiva no es más que un pretexto para encubrir lo blando convirtiendo lo ameno en grotesco».

Después de pasar por algunos Cafés Cantante, fugazmente por el *Café de la Marina* de Madrid y en el *Café del Brillante* de Santander, Vicente Escudero declara aprender los secretos del baile flamenco en el desaparecido *Café de Las Columnas* de Bilbao, situado en la calle Miribilla. Tras su remodelación en 1912 por el arquitecto Pedro Guimón, el afamado *Café de las Columnas* ofrece espectáculos de *varietes* protagonizados por cupletistas, cancionetistas o flamencos, entre los que se encuentra el bailaor Antonio el de Bilbao, a quien considerará siempre su maestro y un «coloso del baile flamenco macho». Antonio Vidal, más conocido como Antonio el de Bilbao, nace en Sevilla, hijo del guitarrista y bailaor Niño de la Feria. Es discípulo de Enrique El Jorobao y Miracielos y se traslada siendo niño a Bilbao. El guitarrista Ramón Montoya recuerda su debut en 1906 en el madrileño *Café de la Marina*: «su indumentaria no dejaba adivinar el bailarín inmenso que había en él. Iba metido debajo de una boina que traducía su origen vasco, ya que lo haría por alegrías [de Cádiz]». Con Antonio el de Bilbao, Vicente Escudero aprende la diversidad de estilos, figuras y acentos en el baile flamenco que posteriormente desarrolla y reclama para el baile de hombre: «fueron "El Raspao", Enrique "El Jorobao" y Antonio el de Bilbao, los que durante más de medio siglo han mantenido la tradición y de quienes hemos aprendido, todos los demás, lo que el flamenco tiene de genuino». Con motivo de la muerte de Antonio el de Bilbao, Vicente Escudero le dedica un artículo que ve la luz en el *Heraldo de Madrid* el 28 de enero de 1935 y en el que afirma que «fue el mejor bailaor flamenco de la época de Enrique "el Jorobao" para acá».

> Por fin conseguí aguantar una temporada en el café "Brillante" de Santander. De allí pasé al de "Las Columnas" de Bilbao, donde tuve la suerte de encontrar al coloso del baile flamenco macho, Antonio Bilbao, quien, además de ser un extraordinario "bailaor", era una persona sincera y buena que no tenía inconveniente en enseñar los secretos del flamenco, cuando veía en un muchacho afición y facultades. Ha sido, sin duda, el "bailaor" más "enterao" de todos los tiempos. Su zapateado era casi una filigrana gótica y sus alegrías eran de una precisión en los pasos y una variedad fantástica. Si el braceo hubiera estado en relación con el baile de pies, seguramente todavía estarían hablando de él. Había nacido en Sevilla pero se crió en Bilbao, bailó mucho en diferentes cafés cantantes. En sus comienzos a finales de siglo, se formó al lado de otro "bailaor" extraordinario, Enrique "el Jorobao", natural de Linares, quien según me contaba, a pesar de ser contrahecho, realizaba bailes de una gran belleza estética. De él aprendió Antonio todo lo que sabía, a pesar de que, según parece, era un hombre muy reservado y había que sacarle las palabras, y más aún los secretos del baile, "a gancho". Fue para mí, pues, una gran suerte encontrar a Antonio Bilbao, ya que a su lado aprendí todo lo que el flamenco tiene de misterio, y que como ya he dicho, no es sino un secreto. Quiero, pues, hacer constar aquí mi agradecimiento al extraordinario "bailaor" que hizo de mí, al fin, un "enterao".

Vicente Escudero justifica algunas creaciones propias atribuyéndolas a Antonio el de Bilbao, como la técnica de las sillas en columna que caen al escenario o la «técnica de baile flamenco paleolítico», basada en dejar caer y rodar unas piedras por el escenario y seguidamente responder imitando su aleatorio sonido mediante el zapateado: consiguiendo, con la referenica, defender la vanguardia de su baile.

Cromos coleccionables del álbum *Der Künstlerische Tanz* (*La Danza Artística*) dedicados a Vicente Escudero, fotografiado por Boris Lipnitzki y publicados en Alemania en 1933.

BALLET FLAMENCO Y BAILE FLAMENCO CUBISTA, SURREAL Y DADÁ

Espectro en *El amor brujo* y La Argentina, vanguardia cubista, surrealista y dadaísta en Montparnasse, baile con dos motores de dinamo y castañuelas metálicas

Vicente Escudero llega a París y se instala en Montmartre en 1920, incorporándose al ambiente artístico que va a determinar las primeras vanguardias modernas: los *ismos* del arte cubista, surreal y dadá, a través de las figura de Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí, André Breton, Paul Éluard, Man Ray, Luis Buñuel, Juan Gris, Cassandre (Adolphe Jean-Marie Mouron), Louis Aragon, Tristan Tzara, Jean Metzinger, Fernand Léger, Marcel Duchamp o Francis Picabia, con quienes entabla amistad, o siendo próximo a Hans Harp, Alberto Giacometti o Constantin Brancusi. El ambiente artístico de Montmartre le lleva convivir con estas estéticas y a ir incorporándolas de manera natural a su baile: «En aquella época ya estaba yo en contacto con escritores y artistas de todas clases, y mi preocupación era elevar cada día más y más mi arte, dentro del nuevo concepto de la estética que junto a ellos había descubierto». Este influjo lo incita a iniciarse de manera autodidacta en la pintura, declarando algunos conocimientos «desde el paleolítico hasta ahora», con Giorgione, Miguel Ángel o Pietro Perugino. Las más antiguas conservadas son de 1928 y las únicas que no tienen temática vinculada al baile flamenco: *Gitano de Castilla. Cabeza*; *Estación de Medina del Campo* y *Banderillero*.

> De manera intuitiva, un día me dio por dibujar una mano, luego una cabecita y así, sucesivamente, hasta lograr figuras completas. En muchos de mis dibujos he estudiado los movimientos y las expresiones de mi baile. [...] Pinto por que sí, por entretenerme. Pero sin escuelas. Yo no miro lo que hago, cojo los colores y me pongo a garabatear encima de un papel.

El prestigio que adquiere bailando le lleva a indagar en la danza española para enriquecer su repertorio con boleros, panaderos, jotas o sevillanas: «Veía que todos bailaban igual [...] siempre les faltaba o sobraba algo que yo quitaba o añadía. Con el movimiento y la plástica hacía lo mismo y con el ritmo otro tanto». El 27 de noviembre de 1922 se aventura a ofrecer un recital sobre *Los bailes clásicos españoles* en la Sala Gaveu. El éxito le lleva abrir una academia de bailes españoles y a crear su propia compañía, donde conoce a Carmita García, pareja artística y sentimental desde entonces.

Vicente Escudero se adscribe al acontecimiento inaugural de lo que la historia ha convenido en denominar *ballet flamenco*. Aunque su surgimiento se remonta a 1915 con el estreno de la primera versión de *El amor brujo. Gitanería en dos cuadros* que Manuel de Falla crea para Pastora Imperio, la reformada partitura y trascendental montaje de 1925 para La Argentina, se estrena en París, con Manuel de Falla al frente de la orquesta y Vicente Escudero en el papel de Carmelo. En representaciones futuras Vicente Escudero interpreta el papel de Espectro, figura recurrente en su pintura, cuya representación está caracterizada por el significativo sombrero en pico o catite goyesco y gesto de manos abiertas con el que espanta a Candela.

El espectro del Amor Brujo; *Amor Brujo (Manuel de Falla)*; *El espectro y bailarina del Amor Brujo*; y Vicente Escudero haciendo de espectro con Carmita García en *El amor brujo*.

Vicente Escudero declara la admiración que siente por la artista principal de la obra, La Argentina: «sólo tuvo rival en Ana Pawlova»; «fue la bailaora de todos los siglos». Sin embargo, se posiciona en su momento histórico y artístico respecto de La Argentina declarando: «Para mis bailes me inspiraba en Picasso; ella no pasaba de Zuloaga». Pablo Picasso es para Vicente Escudero la principal referencia pictórica: «la primera vez que vi obras de Picasso sentí tal emoción y tal sacudida, que, sin comprender nada, pensé en el acto que ese hombre debía ser un duende». El toque enigmático de castañuelas de La Argentina le lleva a experimentar con crótalos de fundición que realiza en distintos metales: «Por medio de un amigo logré que en una fundición me hiciesen unas castañuelas de hierro, otras de bronce y otras de aluminio. En éstas sí que influían todos los factores: el hueco, el agujero, el peso. Tuvimos que hacer infinidad de pruebas, pero al fin, a fuerza de paciencia y dinero, conseguimos unas que sonaban bien». También en recuerdo de un desencuentro con La Argentina, quien tras una conversación se marcha dando un portazo de su estudio *Gallinero Bohemio* rompiendo los cristales de la puerta, se plantea realizar unas castañuelas de cristal.

La impresión que le causan las prácticas surrealistas y dadaístas le lleva a confeccionar un espectáculo en el que baila 15 minutos solo -en silencio, procurándose él mismo los sonidos-, 5 minutos imitando mediante el zapateado los sonidos aleatorios que produce el entre chocar de piedras que hace rodar por las tablas del escenario -una técnica propia que justifica como aprendida de Antonio el de Bilbao y defiende como técnica de danza paleolítica y prelingüística- y 3 minutos al vibrato de dos motores de dinamo eléctrica de distinta intensidad -cuyo ritmo monótono rompe desde el compás-: hazañas estéticas para el baile flamenco que lleva a cabo en la Sala Pleyel el 13 de diciembre de 1928: «Pensemos, por anecdótico que parezca, que Escudero es el primer artista que en España, en la oscura España de posguerra, habla de Marcel Duchamp», reflexiona Pedro G. Romero, o «Atraído por el dadaísmo y el surrealismo, danzará al son de dos dinamos y se inicia en la pintura», afirma José Manuel Gamboa.

> Influido por el ambiente, decidí aventurarme a realizar algunos dibujos y todos me animaron a continuar. Yo gozaba ante la perspectiva de tener una forma más de expresarme artísticamente y proseguí mis experiencias. Valiéndome de pintura "ripolin" hice algunos cuadros, bocetos para decorados y carteles. También creé algunos figurines para vestir mis bailes. [...] Durante mi fiebre pictórica estaba tan influido por todas las teorías nuevas que me pasaba las noches sin dormir, y cuando lo hacía mis sueños estaban también sugestionados por ellas. Así una noche soñé que bailaba con el ruido de motores y al poco tiempo lo convertí en realidad, llevándolo a la escena de la sala Pleyel, de París, en un concierto en el que presenté un baile flamenco-gitano, con el acompañamiento de dos dinamos de diferente intensidad. Yo, a fuerza de quebrar la línea recta que producía el sonido eléctrico, compuse la combinación rítmico-plástica que me había propuesto por voluntad, y que para mí representaba la lucha del hombre y la máquina, de la improvisación y la técnica mecánica.

La estética de los carteles que el propio bailaor diseña da cuenta de la vanguardia pictórica en la que se sitúa. La relevancia que va adquiriendo su baile la constata el libro *The artists of the dance. Dancing in Spain. Argentina and Escudero*, de Ciryl Rice, publicado en Londres en 1931. La repercusión del bailaor hace que Ana Pawlova o Sol Hurok se interesen por él y en 1932 sea proclamado en Nueva York *Primer bailarín del mundo.*

[Escuchar: Niño de Elche (con Israel Galván y Vicente Escudero). *Martinete y Debla de Vicente Escudero (Con baile al sonido de dos motores).* En: *Antología del cante flamenco heterodoxo*. Sony Music Entertainment, 2018]

INVENCIÓN DEL BAILE DE LA SEGUIRIYA GITANA, 1939

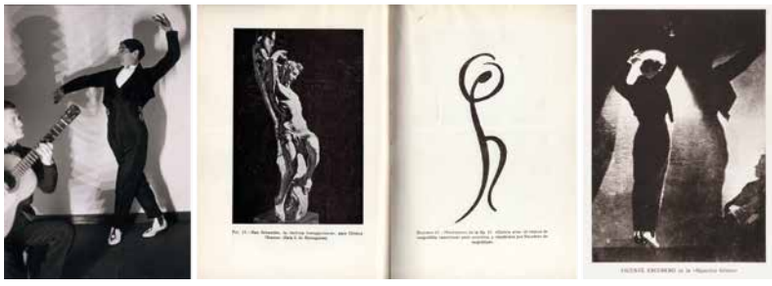
«Duelo por los muertos de la guerra civil: una suerte de "Guernica de Picasso"»

Vicente Escudero dedica en su libro *Mi baile* el tercer capítulo al *Arte «jondo»*, comenzándolo con la reproducción del grabado *El Vito* de Francisco de Goya dedicado a este baile andaluz. Alude a la seguiriya como expresión genuina en el arte flamenco y género matriz de los estilos jondos en las variantes de cante, toque y baile, así como a dos de los seguiriyeros más destacados: Silverio Franconetti y Manuel Torres. Dentro de los estilos jondos defiende la serrana, el martinete, la soleá, el polo y la caña, considerándolos, sin embargo, inferiores a la seguiriya, que cualifica como gitana. Considera «bailes grandes [...] las Alegrías, el Zapateado y la Siguiriya gitana, y califico de transición hacia los mencionados bailes los Tientos y la Farruca. La Siguiriya es el baile más apropiado, más "jondo"». En un viaje de juventud a Indostán, en sentido inverso al que considera que sigue en su evolución la siguiriya hasta llegar a España desde la India -de donde procede según su teoría-, constata con el bailarín indio Uday-shankar la hipótesis que considera la seguiriya una práctica religiosa purificadora: «he recorrido en sentido inverso la misma ruta que siguió este pueblo, hace cinco siglos, a través de Europa [...] he podido encontrar en sus cantes y bailes vestigios de una misma influencia». También en el capítulo *X. Los toros y el baile* establece un paralelismo entre las formas jondas de la tauromaquia y el baile flamenco: «Al toreo lo catalogo yo dentro del arte "jondo"»; «De los modernos es "jondo" Manolete en sus faenas de muleta»; «como bailarín flamenco, no puede interesarme ni el valor sin arte, ni la lidia inteligente sin estética»; «"jonda" es también la técnica de Domingo Ortega»; «"jondos" son los chispazos toreros de Rafael Albaicín»; «sin llegar a ser "jondo", tiene para mí la categoría de los bailes grandes». Su pintura *Banderillero*, de la que realiza distintas versiones a lo largo de su vida -titulándola en ocasiones *Fantasía taurina*-, da cuenta de su interés por el universo de la tauromaquia, y la comenta: «Escena de capea popular en un pueblo cualquiera de mi tierra [...] La escena que en él se produce me ocurrió siendo un chaval». Las formas jondas en el baile flamenco y la tauromaquia encuentran en la posibilidad de muerte, plástica o formal y existencial en el primer caso y, además, física en el albero, una suerte de paralelismo, teniendo como máxima expresión la siguiriya, que en los toros equivaldría a sus resultados más alucinados y originales.

> Cabe preguntar: ¿qué es, pues, arte "jondo"?... Arte profundo, hondo, con esa soberana dimensión de la hondura, de la profundidad que existe en todo el universo... Sin embargo, lo "jondo" no se da sino en España, con exclusividad absoluta. [...] Ese dolor íntimo y característico lo dan las notas de la guitarra y las modulaciones del "cantaor", sobre todo en la seguiriya gitana, a condición de que esté bien dicha, porque es preciso decirla mejor que cantarla. Así lo hicieron sus grandes maestros Silverio [Franconetti] y Manuel Torres. [...] Sólo la seguiriya es un arte de pureza tan singular que, escuchándola con devoción y constancia, llega a purificar el alma lo mismo que si se tratara de una práctica religiosa.

En 1939 Vicente Escudero crea el baile para la siguiriya gitana, un estilo hasta entonces cantado y tocado a la guitarra, pero no bailado. Su invención es consecuencia de dos fuertes impresiones vitales paralelas: la muerte de su amiga Antonia Mercé, La Argentina, el 16 de junio de 1936, mismo día del alzamiento nacional, y el conflicto bélico de la guerra civil en España, desde su estallido en junio de ese mismo año.

> A principios de agosto del mismo año [1936], al cruzar de nuevo la frontera para reunirme con ella [La Argentina], el comandante del puesto francés me dio la terrible noticia. Ha sido una de las emociones más fuertes que he sufrido en mi vida. Mi ánimo estaba ya influido por la tragedia que atravesaba España y el choque fue tremendo. Con Antonia Mercé, la excelente amiga, perdía al mismo tiempo mi mayor estímulo artístico. Mis ojos se nublaron, y si no hubiera caído instintivamente en un banco próximo, hubiese rodado por el suelo. Una vez reanimado me dirigí a Bayona, lugar donde murió, y después a París. Nada recuerdo de estos viajes, pues los hice casi como un sonámbulo, y así continué durante algún tiempo.



Vicente Escudero retratado por Man Ray (1928); *San Sebastián* de Alonso Berruguete y dibujo esquemático clasificados por Vicente Escudero como «Quinta alta de brazos» de «seguiriya» (1953); y Vicente Escudero bailando "La Seguiriya" (1940).

Pedro G. Romero establece un paralelismo entre la invención del baile de seguiriya y la pintura con la que Pablo Picasso en la Exposición Internacional de París de 1937 presenta el bombardeo de *Guernica* del 26 de abril de 1937. La tragedia bélica, en ambas creaciones, opera como fuerza motora, siendo la pintura y el baile un intento de exorcización del dolor por los asesinatos. Si en la pintura queda volcado y superado lo antecedente, Vicente Escudero introduce en su creación la vanguardia plástica aprendida: generando, en ambos casos, hitos de inflexión en la historia de la pintura y el baile flamenco que aúnan primitivismo y vanguardia. *Guernica* ejerce influjos en el bailaor a través de las primeras reproducciones. Paralelamente considera la posibilidad de un ballet para la seguiriya, realizado en blanco y negro e incluyendo las figuras del toro y el caballo -referencias a *Guernica*-, intentando realizar el poema bailado de la guerra. Pedro G. Romero considera que «la parte luctuosa de la seguiriya tiene mucho que ver con que se haga en el año 1939, justo después de la guerra civil, algo que está muy relacionado con la matanza, con el duelo, con que la seguiriya viene de la playera» -canto del plañir o llorar una muerte-, y en definitiva, con la pretensión de crear un ballet-monumento: «Así mismo, el mismo Escudero que empezó a bailar la seguiriya -fue el primero que ejecutó un baile sobre ese cante o ritmo- como duelo por los muertos de la guerra civil, el mismo Escudero que quiso hacer una suerte de "Guernica de Picasso", con su ballet por Seguiriyas, tan solo proyectado». El baile de la seguiriya fue estrenado junto al guitarrista Eugenio González en el Teatro Español de Madrid en 1940: «el ritmo [de la seguiriya] es mi obsesión»; «mi seguiriya gitana. La llamo mía por ser, en efecto, yo el primero que la bailó, después de un estudio de siete años», es decir, desde 1933.

> Si se baila la seguiriya hay que hacerlo con el corazón y sin respirar. O, mejor aún, ha de ser el propio corazón el que no permita que se respire. Sólo de esta forma sería yo, por ejemplo, capaz de bailar en un templo sin profanarle. Hasta parece que el sonido rítmico y grave de las cuerdas obliga a recurrir a la liturgia. Como nadie hasta ahora se había atrevido a bailar la seguiriya, yo tampoco me atrevía, temiendo cometer un sacrilegio. Mas a fuerza de meditación y estudio comprendí que era labor que merecía emprenderse, pero respetando la técnica rítmica, evocando el origen y expresando en la danza la emoción y el sentimiento del cante y la guitarra, fundiendo el espíritu con la plástica arquitectónica. [...] el arte "jondo" es una cosa muy seria.

[Escuchar: Enrique Morente. *Compases y silencios*. En: *Pablo de Málaga*. Caimán Records, 2008]

DECÁLOGO DEL BAILE FLAMENCO PURO, 1951
Tabla de la ley con los diez mandamientos del baile flamenco para hombre

El 9 de diciembre de 1951 Vicente Escudero presenta en *El Trascacho*, lugar de encuentro de la bohemia barcelonesa, un *Decálogo sobre el baile flamenco puro*. Reúne «diez Mandamientos» para el baile de hombre en el flamenco: «Sí, he cumplido con los diez mandamientos del baile. El decálogo está hecho pensando en los diez Mandamientos de la Ley de Dios. Los diez mandamientos del flamenco puro, la ley del baile». Se publica por primera vez «por encargo, bien remunerado» -aclara José Manuel Gamboa- en la revista *Mundo Hispánico*, en el número 48 de marzo de 1952 dedicado al «Baile español». La nota al pie del redactor dice: «MUNDO HISPÁNICO no puede suscribir ninguna de las opiniones vertidas por sus colaboradores. Se limita, eso sí, a ofrecer sus páginas para cualquier réplica a que las personas aludidas se crean obligadas». La *trasgresión* a las formas establecidas, la desmitificación del concepto de «duende» y, especialmente, la alusión directa a Antonio El Bailarín, rival de época con un estilo opuesto y a quien desafía a seguirlo -«Invito especialmente al gran bailarín Antonio»-, promueven esta anotación.

En el texto que precede al *Decálogo*, Vicente Escudero aboga por la «sobriedad y hombría» en favor del «misterio», frente a la noción de «duende» instaurada por Federico García Lorca entre la intelectualidad a partir de su conferencia *Juego y teoría del duende* de 1933. Tras él las diez normas sobre el «baile flamenco puro» indican cómo debe bailar el hombre.

> Por lo que al baile flamenco se refiere, hace tiempo que numerosos aficionados me vienen haciendo insistentes peticiones para que les aclare cómo se debe bailar con pureza. Con este fin he escrito mi "Decálogo", que doy a continuación, resumiendo en diez puntos principales cómo debe bailar el hombre el baile flamenco puro, que por su enorme personalidad, siempre ha sido, de todos los bailes españoles, el de más resonancia y prestigio en el mundo. Es muy difícil penetrar en la hondura misteriosa del baile flamenco y mucho más difícil hacer una exposición del mismo. Pero sí afirmo que ese "duende" que tanto cacarean eruditos y profanos es un mito que desaparece bailando con sobriedad y hombría, traduciéndose entonces en el misterio de todo arte. A los diez puntos que yo expongo en mi "Decálogo" tiene que ajustarse todo el que quiera bailar con pureza.
>
> *Decálogo del baile flamenco puro*
>
> 1.º **SOBRIEDAD.**
> 2.º **BAILAR EN HOMBRE**.
> 3.º **GIRAR LA MUÑECA DE DENTRO A FUERA CON LOS DEDOS JUNTOS**.
> 4.º **LAS CADERAS QUIETAS**.
> 5.º **BAILAR ASENTADO Y PASTUEÑO**.
> 6.º **ARMONÍA DE PIES, BRAZOS Y CABEZA**.
> 7.º **ESTÉTICA Y PLÁSTICA SIN MIXTIFICACIONES**.
> 8.º **ESTILO Y ACENTO.**
> 9.º **BAILAR CON INDUMENTARIA TRADICIONAL**.
> 10.º **LOGRAR VARIEDAD DE SONIDOS CON EL CORAZÓN, SIN CHAPAS EN LOS ZAPATOS, SIN ESCENARIOS POSTIZOS Y SIN OTROS ACCESORIOS.**

Las diez leyes de justeza y sobriedad son comentadas por Vicente Escudero años más tarde al presentar el *Decálogo* en un programa de televisión. Su ironía en los comentarios parece declararlo consciente de la dificultad, si no imposibilidad, de bailar siguiendo *sensu stricto* esta tabla de la ley. Las escuelas de baile flamenco han seguido con ortodoxia las diez normas, que en ocasiones él mismo se salta. El bailaor más fiel al *Decálogo* ha sido Antonio Gades. Israel Galván ha hecho el suyo propio para su espectáculo *Galvánicas*, incluyendo la *Farruca del día once* de septiembre de 2001 -fecha del atentado a las Torres Gemelas de Nueva York-, y organizándolo en tres partes de diez leyes o movimientos cada una, subtituladas: *Llamadas de alarma*; *Memento de descanso* y *This is the end*. También al inicio de su espectáculo *FLA.CO.MEN* lo evoca chistosamente, rompiendo, al final y de un zapatazo, un botín de loza con el reconocible diseño utilizado por Vicente Escudero y que Israel Galván calza en homenaje constante al bailaor.

2

INFLUJO DE LA VANGUARDIA CUBISTA, SURREAL Y DADÁ
Mi baile

En el libro *Mi baile* Vicente Escudero dedica el capítulo *XIII* a las *Influencias del cubismo y del surrealismo en mis bailes*. A su llegada al barrio de Montmartre, en París, en 1920, la vivencia con un pintor que lo ve bailar y le solicita que pose para él le lleva a interesarse por el universo pictórico, y posando en su estudio descubre el término «impresionismo». Visita el barrio de Montparnasse y se inmiscuye en el ambiente artístico bohemio, donde se da cita la vanguardia pictórica de la ciudad. Frecuenta los cafés *La Rotonde*, *Closerie des Liles* y *Daume*, en cuyas paredes cuelgan «cuadros de todas las tendencias y de toda clase de valores que decoraban sus paredes», fijándose «en aquellos que no comprendía y en los que no veía claro. Sobre todo los que tenían influencias cubistas».

> Pronto se dieron cuenta de mi inquietud un grupo de pintores españoles que podríamos llamar discípulos de Picasso, por estar muy influidos por la obra de este pintor, y me admitieron en su tertulia. Era quizá el momento más interesante de la época moderna en lo que se refiere a las artes plásticas. El cubismo, el surrealismo y el dadaísmo se disputaban la supremacía artística con una fuerza y un afán de buscar el más allá, que daba gusto vivir.

Vicente Escudero abandona sus contratos para entregarse a la vida bohemia parisina durante tres años al quedar eclipsado por el cubismo. Alquila el último piso de un edificio situado en el número 12 de la Calle Victor Massé y sitúa allí su casa y estudio *Gato Bohemio*. Tiene la compañía de su madre y su gato Muso, afamado entre los artistas parisinos, y trabaja exclusivamente cuando no tiene para comer: «Así viví tres años en aquel ambiente de arte puro, en el que conocí a Metzenger (*sic*.) [Jean Metzinger], quien, al mismo tiempo que Picasso, presentaba en París las primeras manifestaciones del cubismo. También traté a Fernand Léger, Juan Gris y otros pintores de esta tendencia». En las paredes de los Cafés pueden imaginarse las obras de algunas de las principales figuras que en el París de la época renuevan la pintura moderna y definen las primeras vanguardias, entre ellos, su círculo de amistad más cercano: Picasso, Miró, Dalí, Breton, Éluard, Man Ray, Buñuel, Gris, Cassandre, Aragon, Tzara, Metzinger, Léger, Duchamp, Pícabia, Harp, Giacometti o Brancusi. Vicente Escudero incorpora a su baile particularidades que le interesan de cada movimiento. Le influye especialmente Joan Miró, por su «pureza de líneas», «ritmo sin música» y «libertad». Con Joan Miró entabla la más estrecha relación de amistad, quien posteriormente, compra pinturas al bailaor para contribuir a paliar la miseria en la que malvive durante los últimos años de su vida en Barcelona, custodiadas hoy en la Fundación Joan Miró de Mallorca: «Son unos dibujos muy hermosos. Es un artista y gran pintor", declara Joan Miró.

> Del cubismo me interesaba sobre todo la coincidencia con una gran preocupación mía: conseguir el equilibrio estético [...] La pintura surrealista fue la que me inspiró bailar arquitectónicamente. La pintura de Juan Miró me influyó también grandemente en mi baile. Admiraba en él la pureza de líneas, su ritmo sin música y la libertad del sujeto sin intención de hacer gracia. [...] Desde entonces yo bailo con el corazón y sigo sus dictados tenga o no razón, pues pienso que en arte es preciso decir algo sin que las palabras tengan arrugas. [...] conocí a Tristan Tzara, fundador del Dadaísmo en Suiza. De esta tendencia me gustaba, entre otras cosas, la forma en que algunos fundían los objetos fabricados por el hombre y la naturaleza, sistema que yo aprovechaba en mis decorados. En este sentido admiraba a Marcel Duchamp.

Pinturas de Vicente Escudero: *Bailaora con cabeza de pato*; *Composición flamenca sobre fondo negro* / *Composición flamenca*; *Decorado flamenco* / *Decorado de teatro*; *Bailaor abstracto*; y Sin título.

[Escuchar: Charles Aznavour. *La bohème*]

CINE DE CHAPLIN, PELÍCULAS DE WALT DISNEY E INCURSIONES CINEMATOGRÁFICAS
Entre *Blancanieves y los siete enanitos* y *Fuego en Castilla* de José Val del Omar

En el libro *Mi baile* Vicente Escudero aborda *El baile y el cine* en el capítulo *XI* confesando: «el cine no acaba de convencerme». Reconoce haber visto las principales películas de Charlie Chaplin y tener gusto por las películas de dibujos de Walt Disney, destacando *Blancanieves y los siete enanitos* de 1937: «me entusiasmó, aunque creo que en ella el auténtico valor está en los dibujos y no en que éstos se muevan». El bailaor reprocha a las películas con coreografías cortar la composición del cuerpo del bailarín, cambiar de plano durante la danza rompiendo el ritmo, no hacer del baile el motivo principal en el argumento o no dejar lugar a la improvisación.

> He visto también, naturalmente, alguna que otra película en la que había intervenciones coreográficas. En todas ellas el baile estaba supeditado al argumento, un argumento en el que el baile en sí no tenía nada que ver con la película, al contrario de lo que ocurre en el ballet, en el que es la expresión de todo lo que sucede. [...] había momentos en los que yo esperaba una evolución interesante y, de repente, la cámara saltaba para enfocar un palco en el que estaban los protagonistas, y para oírles una frase cortaban el baile. Por otra parte, la gran mixtificación que exige el rodaje de una película casi nunca permite al bailarín expresarse espontáneamente. [...] En el cine español, el baile no se ha tratado aún con todo el respeto que yo creo que merece. [...] Valdría la pena aprovechar todas las posibilidades que ofrece el cinematógrafo para presentar el baile visto desde todos los lados, usando del "relentir" (*sic*.) [ralentí] en algunos momentos y sin las limitaciones que, para ambientarlo, nos impone el escenario.

Vicente Escudero protagoniza varias incursiones cinematográficas. Realiza la coreografía de *Goyescas* (1942) de Benito Perojo con Imperio Argentina como protagonista. Dirige las coreografías de *Castillo de Naipes* (1943) de Jerónimo Mihura y *La Revoltosa* (1949) de José Díaz Morales. Interviene en *Fuego en Castilla. Tactilvisión del páramo del espanto* (1960) de José Val del Omar, filmada de noche en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, donde el cineasta registra experimentalmente las estatuas de Alonso Berruguete y Juan de Juni movido por el libro *El enigma de Berruguete. La danza y la escultura* que publica Luis de Castro en 1953, estudio en el que participa Vicente Escudero: estableciéndose una relación audiovisual desde su teoría sobre las figuras dancísticas flamencas en las que el bailaor reconoce que el escultor inmoviliza sus tallas. Hace de actor secundario junto a Antonio Gades en *Con el viento solano* (1965) de Mario Camus. Su última intervención es en *Flamenco en Castilla* (1970) de José López Clemente. También se cita su participación en otros films, *Brindemos por el amor* y *Gitanos en Castilla*, así como en dos películas filmadas en Hollywood y por corroborar.

Capturas de la intervención de la sombra de Vicente Escudero en *Fuego en Castilla. Tactilvisión del páramo del espanto* (1960) de José Val del Omar y de los planos que la preceden y continúan: proyección de luz sobre el rostro de *San Sebastián* de Alonso Berruguete y llamas de una hoguera.

DIBUJOS AUTOMÁTICOS
Concepción plástica, valores geométricos y consistencia arquitectónica

Vicente Escudero denomina a sus primeras obras en papel *Dibujos automáticos*. La denominación sirve de título a su primera exposición individual de 1948 en la Galería Clan de Madrid, con motivo de la cual se publica su libro *Pintura que baila*, comprendiendo la acción de dibujar como un «bailar en el papel». El paralelismo que puede establecerse entre el modo de proceder en la danza y el modo de proceder en el dibujo pasa por el interés en la improvisación, donde destaca la capacidad de resolverse en el momento mismo de la ejecución -a pesar del cálculo y premeditación que puede presuponérsele al dictado de su propio *Decálogo*-: «si vuelvo a bailar con la guitarra, os apuesto lo que queráis a que lo hago diferente que la vez anterior»; «El que baile sabiendo anticipadamente lo que va a hacer, está más muerto que vivo». El baile y el dibujo o la pintura comparten, por tanto, una misma actitud creadora.

El *automatismo*, con resonancias modernas a lo maquínico industrial y ausencia de singularidad en el objeto, no responde a la ejecución de una experiencia plástica sabida y repetida. Las escenas de sus dibujos y pinturas, que confiesa haberlas «*visto*» antes de dibujarlas o pintarlas, es decir, que inicia la tarea a partir de una imagen extraída de su imaginación. Por otra parte, en ocasiones, repite motivos fijados en sus primeras experiencias pictóricas realizando copias, versiones o variantes: todo lo cual no tiene por qué incurrir en una contradicción sobre su interés en la improvisación. La denominación *Dibujos automáticos* alude también a la velocidad con la que son ejecutados, constancia de lo cual queda en la filmación emitida en el NO-DO de 1965, donde traza sobre un papel blanco y con rotulador negro un dibujo instantáneo en 30 segundos. En el último capítulo *XIV. Así bailaría yo* de *Mi baile*, antes de abordar el baile *Ritmos sin música* improvisado en la Sala Pleyel de París en 1929 -donde decide bailar «lo primero que se me ocurriese en el momento»-, una definición sobre la creación en el baile parece extrapolable a la pintura: «Crear en baile es para mí componer líneas y ritmos, usando como fuerza de expresión gestos y actitudes improvisados al azar. Para ello es imprescindible una absoluta libertad y no sentirse supeditado a nada». Estas declaraciones pueden ponerse en relación con las que realiza para NO-DO.

> El baile flamenco para mí es una llama donde busco líneas y movimientos. Resulta que con esos movimientos y esas líneas uno tiene una gran satisfacción, una satisfacción de fuego, parecida a la llama, porque la llama hace el fuego.

Estos dibujos, de «arquitectura veloz de líneas», son «*motivos automáticos de mi baile*» de un *automatismo* que como táctica creadora y para la realización de un arte jondo pictórico, descubre en la pintura de Pablo Picasso y compara al estilo de toreo de Manuel Rodríguez, Manolete: «hondo misterio en su toreo, todo él de oro macizo, sin trampa ni cartón, ni faroleos, ni purpurinas de quincallería». Jorge Oteiza, con quien Pedro G. Romero lo vincula a partir del interés por la escritura, trata en las mismas fechas el arte jondo y compara también la pintura de Pablo Picasso al estilo en la lidia de Manolete, estableciéndose una correspondencia entre las palabras de ambos: «auténtico "Manolete" de la pintura», dice Vicente Escudero de Pablo Picasso; «como una fórmula de Manuel Rodríguez *Manolete*» o «una manoletina auténtica», dice Jorge Oteiza de *Cabeza de toro* (1942) de Pablo Picasso. La improvisación como táctica creadora para obtener un resultado estético que nace en el momento creador mismo y con su contingencia, le lleva a establecer un paralelismo con

el *automatismo* de sus dibujos. Vicente Escudero desarrolla una danza sobre el papel cuando el lápiz en su trayectoria, como ante la testuz del toro, realiza «el farol», «la chicuelina», «el molinete» o el «desplante», metáforas para «actitudes estáticas» y definiciones estéticas en su deriva por las dos dimensiones de las que nace una *Pintura que baila* y que resuelve mediante «el baile de los pinceles» -según canta Enrique Morente a Pablo Picasso-.

Vicente Escudero diferencia en la creación pictórica dos procedimientos distintos y complementarios: por una parte, el dibujo, la danza de líneas, ejecutada «de un solo trazo y sin respirar»; por otro, el coloreado, que da a la obra «su vibración y su alma». Lo ejemplifica al tratar la pintura de Léger donde

diferencia entre «color puro» y «esqueleto», es decir, «dinamismo plástico» y «lo estático» o la composición: «es bien sabido, desde que un Fernand Léger lo demostró en toda su obra, que el dinamismo plástico lo traduce fielmente el color puro, mientras que el esqueleto, lo estático, lo da el dibujo». La concepción plástica, los valores geométricos y la consistencia arquitectónica asociada al arte jondo evocan las conferencias que paralelamente imparte Federico García Lorca tituladas *Sketch de la nueva pintura* (1928), *Pequeña elegía a María Blanchard* (1928) y *Arquitectura del cante jondo* (1930), en las que el poeta se sirve de la vanguardia pictórica parisina o las «máquinas de habitar» de Le Corbusier para abordar el arte contemporáneo y la consistencia arquitectural de lo jondo en lo popular andaluz. El baile de Vicente Escudero también confiesa un débito plástico con la arquitectura: «Uso para mis bailes la arquitectura, y según el motivo que interpreto escojo el estilo gótico, románico, egipcio o griego; y con más frecuencia nuestra arquitectura Hesperiana».

> esas *pinturejas* mías, antes de dibujarlas y pintarlas ya las había *visto*. Las califico dibujos *automáticos*, así por la rapidez con que fueron elaboradas, como por haberlas realizado en el papel después de ser *vistas* en mi imaginación. [...] Si llamo *dibujos automáticos* a mis cuadritos se debe también a que los trazo a una velocidad máxima. Apenas surge en mí la idea, vuela veloz al papel, de un solo trazo y sin respirar. Seguidamente esa arquitectura veloz de líneas adquiere movimiento al darle, con el colorido, su vibración y su alma [...] Puedo decir también que empecé como en broma esta serie de *motivos automáticos de mi baile*

Vicente Escudero considera el baile flamenco como vocación principal y la pintura como un medio auxiliar de expresión para el baile. Pedro G. Romero apunta que su pintura habría que comprenderla no tanto como pintura sino como una caligrafía del baile, una manera de proyectar un entendimiento sobre el baile flamenco o notación coreográfica. Sin embargo, los valores plásticos y estéticos que pueden reconocerse en su obra pictórica adscritos a la vanguardia de *la bohème* parisina tras la *belle époque*, permiten una valoración que trasciende la danza flamenca como temática de la pintura, aunque difícilmente disgregable de ella, además de su actitud creadora para abordar al Vicente Escudero pintor que realiza una obra que se justica estéticamente. A pesar de las alusiones repetidas al carácter *naif*, *esquemático*, *povera* o *infantil* sobre su pintura, el alto número de obras realizadas y fundamentalmente su trasfondo plástico y estético, constatan que la incursión del bailaor en la pintura no es meramente auxiliar del baile. Vicente Escudero defiende que «todo bailarín creador tiene que ser pintor de baile», y aunque «sin técnicas quizás», trabajar genuinamente con «plástica», «color» y «ritmo», como frente al papel o la tabla lo hace el pintor.

> En todo momento me ha gustado decir que antes de bailar un baile lo pinto. Forzosamente todo bailarín creador tiene que ser pintor de baile, un pintor sin técnicas quizás, pero que ha de llevar dentro la plástica, el color y el ritmo. [...] Quiero que quede bien sentado aquí que yo no soy pintor -ése sí que debe dominar la técnica de la pintura, como yo la del baile-, sino un bailarín que expresa sus danzas por medio de ese lenguaje que se llama dibujo.

Tres capturas de la intervención de Vicente Escudero en el noticiario NO-DO en 1965 realizando un *dibujo automático*.

3

DOS PINTURAS INÉDITAS DE VICENTE ESCUDERO
Bailaora por seguiriyas y *3 flamencos serios*

De una colección particular de Vizcaya proceden dos pinturas de Vicente Escudero que se han mantenido inéditas hasta la fecha y se reproducen fotografiadas por Urtzi Canto al final del artículo: *Bailaora por seguiriyas* y *3 flamencos serios*. Ambas obras, más allá de permitir ahondar en su complejidad desde sus singularidades, se complementan como ejemplos de lo que el bailaor defiende y denuncia para el baile flamenco desde la ortodoxia de su *Decálogo*: cómo «SÍ» y cómo «NO» debe bailarse.

BAILAORA POR SEGUIRIYAS

Esta obra, de 34'8 cm. de ancho por 50'5 cm. de alto, está realizada sobre cartulina gruesa de color gris-ocre, mediante una técnica mixta que incluye grafito, acrílico y cera. La obra no tiene título, o al menos, no escrito en su parte posterior como ocurre en otras pinturas del autor. Sí puede leerse en su trasera, en dos ocasiones, el término «NIKE» escrito en cera roja y en dos tipografías que no parecen atribuibles a Vicente Escudero, particular que probablemente responda a la reutilización del soporte, que en ocasiones decide premeditadamente y en otras utiliza por falta de recursos económicos: lo que dota a las pinturas de una resonancia povera. Tampoco está fechada, sin embargo, por tener procedencia en Barcelona, ciudad en la que Vicente Escudero pasa sus últimos años, puede presuponerse realizada en torno a la década de los 70. Su temática la vincula a una serie de obras en las que se repite un esquema en el que se representa una figura femenina o bailaora en primer plano, y a su derecha, un guitarrista en segundo plano, tal y como puede comprobarse en algunas pinturas de la colección de José de la Vega -cuyos títulos, en algunos casos, varían respecto del estilo, o completamente, dependiendo del catálogo en el que se publican-: *Bailaora flamenca antigua* / *Bailaora en tarantos*; *Bailando por tanguillos*; *Bailaora por romeras* (1976); *Bailando por soleá*; *Bailando por alegrías* / *Bailaora con bata de cola*; *Bailaora figurativa en verde* / *Bailando el garrotín*; *Bailando por alegrías y guitarrista*; *Bailando en triángulo azul* / *Improvisando a su aire*; *Bailando por romeras* / *Bailando por caracoles* o *Bailaora flamenca por alegrías* / *Bailando por cantiñas*. Comparando la posición de brazos del personaje principal con las de otras pinturas, se deduce que el braceo con el que se representa a la bailaora es en estilo de seguiriya, una representación para la que repite gestos o figuras con las que dota al bailaor -en todos los casos hombre- de tres y hasta cuatro brazos, como se constata en *Bailando la seguiriya gitana*; *Sol, guitarra y bailarín* o *Baile «jondo»*. Estas particularidades permiten establecer un título identificativo para la pintura, decidiéndose *Bailaora por seguiriyas*, no conociéndose hasta el momento otra representación de mujer en su obra pictórica bailando este estilo.

Pinturas de Vicente Escudero: *Bailando por tanguillos*; *Bailando por soleá*; *Bailaora flamenca antigua* / *Bailaora en tarantos*; *Sol, guitarra, bailarín*; *Bailando por seguiriya gitana*; y *Baile «jondo»*.

Como se ha visto en el epígrafe *Invención del baile de la seguiriya gitana, 1939*, la creación del baile para este estilo es obra de Vicente Escudero. Para él plantea un ballet que, a pesar de no realizarse, ofrece algunas claves que permiten adentrarse en esta pintura.

> Decorado: un fondo de un simbolismo casi invisible, que resuma la tragedia gitana. A un lado de la escena, más que verse, se presienten un guitarrista y una "cantaora" que "dicen" la seguiriya [...] una rapidez dramática [...] impresión de sonámbulos místicos. La liturgia fantástica... visiones de tragedia... Es decir, todo lo que tiene dentro la seguiriya y lo que hay detrás de ella, que es preciso sacar o ponerlo delante.

La escena se presenta sobre un fondo de carácter abstracto y geométrico resuelto mediante planos en colores verde, azul, amarillo y rosa. La composición está dominada por la vertical de la figura principal, superpuesta a una composición en aproximada *X*. La figura estilizada de la bailaora, presentada de frente -como el propio Vicente Escudero baila la seguiriya-, se yergue en la rotundidad de una vertical donde José Manuel Gamboa reconocería un «peculiar nervio geométrico» y José Manuel Caballero Bonald la «sobriedad técnica» y «desolada verdad» con la que el *bailaor cubista* interpreta la seguiriya. La *suerte* de volantes que conforman una nube de colores y armonizan con los planos del fondo, así como los negros brazos que se elevan por encima de la cabeza destacando sobre el amarillo, como queriendo alcanzar el cielo y con el gesto de muñecas hacia el interior y el exterior -«uno de los pases de mi seguiriya gitana»-, evocan las

propias palabras del bailaor: «Es lo mismo que yo quería conseguir de verdad el día en que tuve un desgarro muscular interpretando mi seguiriya gitana, cuando en una actitud quise coger el cielo con las manos». La bailaora calza zapatos de baile con tacón que se funden con su propio cuerpo. Si la parte inferior del traje se resuelve creativamente mediante la invención de un mar de algodón de colores, la superior evoca directamente las influencias cubistas, surrealistas y dadaístas parisinas, concretadas en una protuberancia marrón que nace de la línea que vertebra a la esquemática bailaora y un triángulo o *A* oblicua que se cruza, en colores azul y verde, a la altura de su pecho, evocando sus propios cruces de brazos de arquitecturas geométricas al bailar en este estilo. El rostro de la bailaora se representa con un solo y picassiano ojo, enmarcado en un rombo, complementándose en el lado izquierdo con un característico caracolillo andaluz sobre la frente, naciendo del negro y ondulado pelo, que se intuye recogido. La cabeza se corona con una peineta roja. A su lado y sobre el plano rosa, el tocaor o guitarrista, en el esquemático diseño que Vicente Escudero repite en otras pinturas o incluye en la cartelería con la que anuncia sus espectáculos. Bailaora y tocaor, sin voz que interprete la copla de seguiriya, definen la escena del baile para este estilo. Evocan la interpretación de la seguiriya que la bailaora María Márquez, alumna de Vicente Escudero, realiza en la película *Flamenco en Castilla* (1970) firmada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, precediendo el baile por tientos de su maestro, ambos entre las flamígeras estatuas de Alonso Berruguete. La pintura está firmada en el centro de la parte inferior. La representación responde al modo en el que defiende las formas posturales para el baile flamenco, que en su conferencia *Arte flamenco jondo. Conferencia bailada y cantada* de 1959, ilustra con dos pinturas en las que declara cómo «SÍ» y «NO» se debe bailar. En la pintura del «SÍ», un bailaor vertical, ascendente y sereno, con una pierna flexionada que genera una geometría armoniosa y los brazos sobre la cabeza con las muñecas girando sin estridencias, se reconoce la figura que correspondería a *Bailaora por seguiriyas*. Además, y por circunstancial que pudiera resultar, el término «NIKE» de la parte trasera, que aparece también en otras pinturas, y probablemente relativo a la marca deportiva que basa su nombre en el de la diosa griega Atenea Nike, permite poner en poética relación las alas al viento de la divinidad y los braceos de seguiriya de esta bailaora.

[Escuchar: Vicente Escudero. *La siguiriya grande*. En: *Recital de cante flamenco puro*. Vergara, 1963]

3 FLAMENCOS SERIOS

Esta pintura, de 30 cm. de ancho por 42'5 cm. de alto, está realizada a grafito, pastel y tinta sobre papel oscuro. En la parte trasera puede leerse escrito en blanco y con tipografía del bailaor: «3 flamencos serios». El libro *Pintura que baila* incluye una obra con la misma temática y similar representación titulada *Tres flamencos en carnaval*, realizada antes de 1947, siendo otras versiones o variantes del tema *El trio viruta*, *Bailando flamenco / Metidos en juerga*, *Talento flamenco*, *Cuarteto*, *Cuatro flamencos*, o en su versión femenina *Tres flamencas diferentes / Tres flamencas en serio* o *3 flamencas / Fandangos por verdiales*, derivaciones a partir de la primera. La que más se aproxima a su representación original es *3 flamencos serios*. La obra no está fechada, pero por tener procedencia en una galería de arte de Barcelona puede presuponerse de los años 70.

Pinturas de Vicente Escudero: *Tres flamencos en carnaval*; *Bailando flamenco / Metidos en juerga*; *El trio viruta* (arriba); *3 flamencas / Fandagos por verdiales* (abajo); *Tres flamencas diferentes / Tres flamencas en serio*; y *Cuatro flamencos*.

Su título se comprende desde la ironía. En el título de la representación más antigua el término «carnaval» pone sobre aviso respecto de la actitud y figuras dancísticas con las que se representan los tres personajes: «No son figuras humanas las que aquí danzan, sino serpentinas moviéndose en el aire con ritmo flamenco. Por eso las rotulo "Flamencos en carnaval". Su línea es, con todo, enérgica y de magnífico trazo». En el mismo libro, *Pintura que baila*, aparece una pintura titulada *Flamenco serio*: «Este es, en realidad, un autorretrato mío, con mi cuerpo y mis maneras de danza. La cara semeja realmente una navaja, que debe cortar el mal viento que se forma bailando». Sin embargo, la *seriedad* a la que alude en *3 flamencos serios* sarcástica.

El delineado suave del lápiz sirve de mapa para las líneas del pastel. Ante un fondo blanco, enmarcado entre dos franjas azules a los lados y dos verdes arriba y abajo, tres personajes en marrones, ocres, azules y blancos, bailan extrañamente mirando a quien los observa. Los tres personajes se identifican como «*flamencos*», no como bailaores, a pesar de estar bailando. Bailan con torpeza, o directamente bailan mal, según los cánones que establece Vicente Escudero en su *Decálogo*. El personaje de la izquierda se representa con las piernas cruzadas, teniendo una de ellas en el aire, y el pie apuntando hacia arriba, dejando todo su cuerpo apoyado en la otra pierna y dando, su retorcido cuerpo, sensación de inestabilidad al estar en el punto justamente anterior a la caída. Este personaje tiene un brazo colocado más arriba que otro, y las manos retorcidas, amaneradas, abiertas de dentro hacia fuera. Su singular cabeza, situada cruzándose con la línea que sigue la columna vertebral, muestra un rostro con cejas arqueadas, boca caída y pequeños ojos punteados: gesto de extrañeza, tristeza, enfado o inconsciencia. El flamenco del centro se representa con una pierna recta y otra flexionada, en una especie de *contraposto* flamenco que hace que su trasero sobresalga y tenga el pecho y la espalda excesivamente arqueados. Las manos giran hacia el interior. El rostro, en el centro de la almendrada cabeza, parece confesar el ridículo que sabe estar haciendo. El flamenco de la derecha tiene las piernas cruzadas en dos puntos, generando una especie de *8*. Las extensas piernas y cintura caída dan sensación de flacidez al cuerpo. De su breve torso salen dos brazos con las manos torpemente giradas hacia el mismo lado. Al largo cuello sigue una cabeza triangular cubierta por un sombrero de pico o catite goyesco, conformando conjuntamente un rombo. El rostro inquietante y espantado, de boca caída, ojos saltones y cejas arqueadas, parece responder al esperpento dancístico que siente hacer. El resultado es una escena que a través de estos tres *flamencos-serpentina* '*serios*', constata cómo «NO» debe bailar el hombre en el flamenco, «en una forma no poco grotesca», «con ciertos ritmos desusados y en extremo pomposos, al igual que un gato que se infla», «una verdadera pesadilla», como en *Figura de flamenco*, *Trío viruta* o *Manicomio flamenco*. Podría pensarse que es la versión masculina de *Tres flamencas diferentes / Tres flamencas en serio*, donde representa a las bailaoras bizcas, compartiendo el mismo lugar para la firma, a la derecha y en vertical. En la pintura que en la publicación de su conferencia *Arte flamenco jondo* representa cómo «NO» se debe bailar, una figura masculina resuelta en zig-zag o *Z*, transmite un baile amanerado y de formas blandas, opuesto al de las formas arquitecturales y geométricas, cuya manga ancha de lunares y pandereta junto hacen saber que el bailaor comprende esta expresión como folclorismo.

[Escuchar: Vicente Escudero. *Tango de los anticuarios de Cádiz*. En: *Flamenco!* Columbia, 1961]

4

EL BAILAOR CUBISTA
Final

A pesar de erigirse en uno de los referentes más destacados de la danza española, el relativo interés por la figura de Vicente Escudero como bailaor disminuye cuando se trata su afición a la pintura: «caminó firme por la senda de los escogidos. Puso mil y una picas en Flandes, asombró al mundo; su tierra, según costumbre ancestral, se lo pagó con pertinaz amnesia», denuncia José Manuel Gamboa. Pedro G. Romero advirte que sus hazañas estéticas son anteriores a las de Mercé Cunninghan o John Cage, considerándolo infravalorado «como artista de vanguardia, como el primer bailaor o bailarín que lleva la danza a unos términos que no tienen nada que ver con el propio baile que se practicaba en Europa». La altura estética de la danza de Vicente Escudero, de la que se impregna su pintura, se condensa en estas palabras también de Pedro G. Romero.

> Es extraño que su obra no figure en los discursos de la Historia del Arte, en los Museos de Arte Contemporáneo, en las revisiones populares del cánon estético del siglo XX, ya no como el actor que posa para unas fotos Man Ray o unos dibujos de Francis Picabia, sino como el motor de una sensibilidad estética nueva, de modos de hacer que se adelantan con mucho a los de nuestro tiempo -casi treinta años antes Escudero baila durante 15 minutos en silencio, baila durante otros 5 minutos el aleatorio entrechocar de piedras y durante otros 3 minutos el vibrato de una dinamo eléctrica, todo esto en un teatro de Nueva York, ya digo, mucho antes de que aparecieran figuras como John Cage o Merce Cunninghan-. Del mismo modo que, claro, obviamente, es habitual que Loïle Fuller o Mary Wigman aparezcan como las pioneras que son del radical modo de entender la expresión estética durante el siglo XX, igualmente Vicente Escudero debiera ser un artista de referencia en el siglo de Picasso, de Miró, de Federico García Lorca, de Buñuel, sí, no tengo problema en afirmar que el bailaor flamenco está en ese nivel. Pensemos, por anecdótico que parezca, que Escudero es el primer artista que en España, en la oscura España de posguerra, habla de Marcel Duchamp.

Bailaora por seguiriyas

3 flamencos serios

FUENTES

LIBROS, ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS DE VICENTE ESCUDERO

- "Vicente Escudero, 'el Pablo Picasso del baile flamenco', dice del maestro Antonio de Bilbao que «era todo un hombre bailando»". *Heraldo de Madrid*. 28 de enero de 1935. p. 5.
- *Mi baile*. Madrid: Montaner y Simón, S. A., 1947.
- *Pintura que baila*. Madrid: Afrodisio Aguado S. A., 1950.
- *El ballet español y el baile flamenco puro*. En: *Mundo Hispánico*. Nº 48. Madrid, 1952. pp. 25-27.
- *Arte flamenco jondo. Conferencia bailada y cantada*. Madrid: Estades Artes Gráficas, 1959.
- *Papeles de son armadans*. Año: IV. Tomo: XIII. Nº: XXXVII. Palma de Mallorca, abril de 1959.
- *Vicente Escudero. Mi baile y otros escritos*. Ed. de Pedro G. Romero. Sevilla: Athenaica Ediciones, 2017.
- Fragmentos epistolares de Vicente Escudero en: *Segunda parte*. En: CASTRO, Luis de. *El enigma de Berruguete. La danza y la escultura*. Dibujos de Luis González Armero 'Ito'. Valladolid: Ateneo de Valladolid, Dip. Valladolid, 1953.

CATÁLOGOS DE PINTURA DE VICENTE ESCUDERO

- *Vicente Escudero. 20 años de ausencia*. XXVIII Congreso de Arte Flamenco - Barcelona 2000. Comisariado de Rafael Morales. Barcelona: Centre de Cultura Contemporánia de Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 2000.
- *Vicente Escudero. Dibujos*. Comisariado Dolores Durán. Granada: Caja San Fernando, 2000.
- *Vicente Escudero. Pintura*. Comisariado de Dolores Durán. Valladolid: Dip. Valladolid, 2001.
- *Vicente Escudero. Asentado y pastueño*. Sevilla: Museo del Baile Flamenco, 2006.
- *Vicente Escudero. Pintura que baila*. Valladolid: Dip. Valladolid, 2009.
- *Vicente Escudero. 125 años*. Valladolid: Dip. Valladolid, 2013.

BIBLIOGRÁFIA GENERAL

- BONALD CABALLERO, José Manuel; COLITA. *Luces y sombras del flamenco* (1969). Sevilla: Fundación José Manuel Lara; Museo del Baile Flamenco, 2006.
- GAMBOA, José Manuel. *Una historia del flamenco* (2005). Barcelona: Espasa Libros, 2011.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Prosa, 1. Obras, VI*. Edición de M. García-Posada. Madrid: Akal, 1994.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Juego y teoría del duende*. Estudio, edición crítica y facsimilar anotada de José Javier León. Prólogo de Andrés Soria Olmedo. Sevilla: Athenaica, 2018.
- GARCÍA REDONDO, Francisca. *El círculo mágico. Antonia Mercé, Vicente Escudero y Pastora Imperio*. Cáceres: Institución Cultural El Brocense, 1988.
- *La danza de los colores. En torno a Nijinsky y la abstracción*. Comisariado de Hubertus Gaßer y Daniel Koep. Madrid: Fundación Mapfre, 2009.
- *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, 1865-1936*. Comisariado de Patricia Molins y Pedro G. Romero. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.
- NAVARRO, José Luis. *Vicente Escudero. Un bailaor cubista*. Sevilla: Libros Con Duende, 2012.
- OTEIZA, Jorge. *Goya mañana. El Realismo Inmóvil. El Greco. Goya. Picasso*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza; Editorial Pamiela, 1997.
- RICÉ, Ciryl. *The artists of the dance. Dancing in Spain. Argentina and Escudero*. London: British-Continental Press, 1931.
- ROMERO, Pedro G. *El ojo partido. Flamenco, cultura de masas y vanguardias. Tientos y materiales para una corrección óptica a la historia del flamenco*. Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias, 2016.
- ROMERO, Pedro G. *Exaltación de la visión. Fuentes y vertientes distintas para la lectura de* Fuego en Castilla *de José Val del Omar*. Barcelona: Mudito & Co., 2014.
- ROMERO, Pedro G. "Hueso de la mano y el pie. Comentarios a las relaciones entre vanguardia y flamenco en la figura de Vicente Escudero". En: NAVERÁN, Isabel de; ÉCIJA, Amparo (ed.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial, 2013.

FILMOGRAFÍA

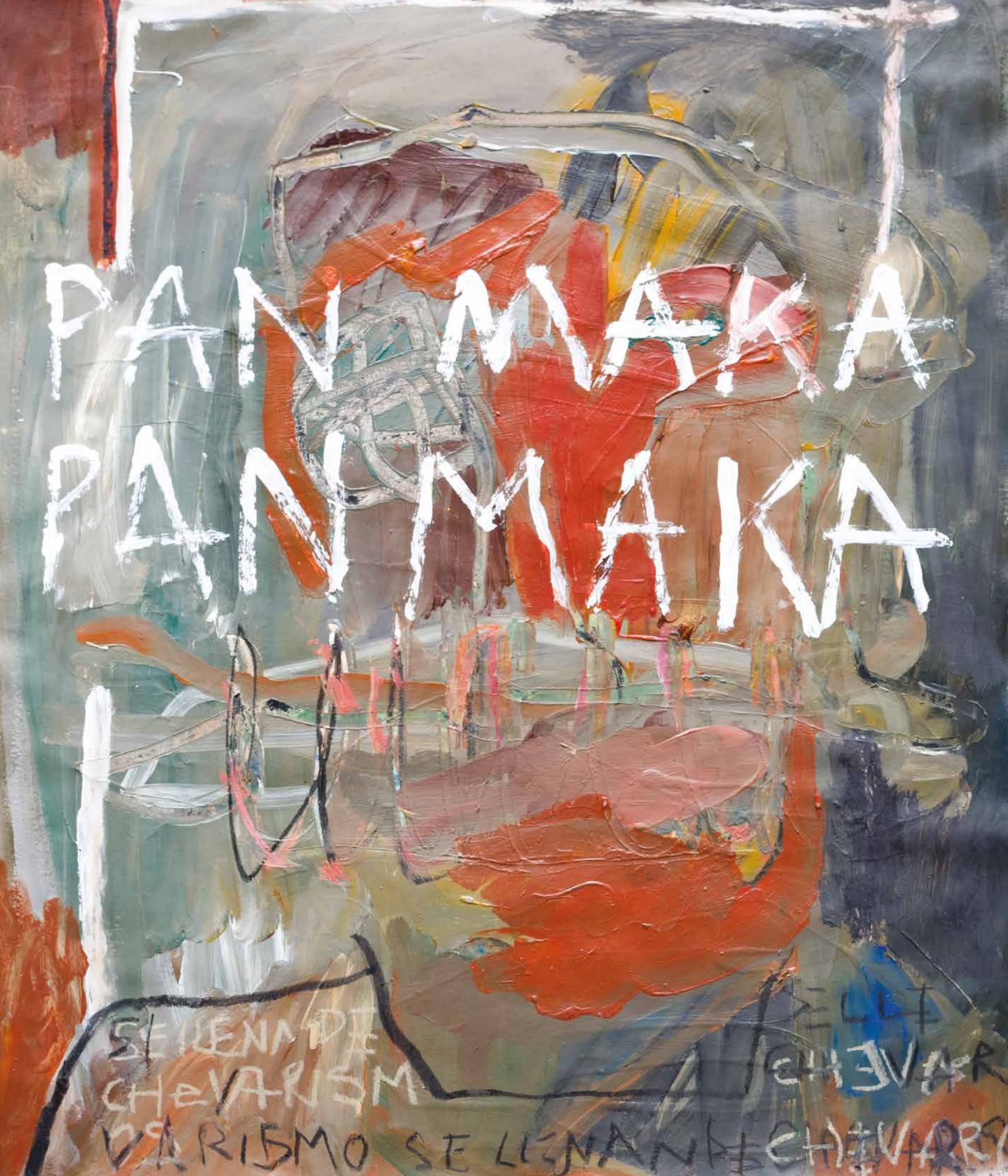
- VAL DEL OMAR, José. *Fuego en Castilla. Tactilvisión del páramo del espanto* (1960).

DISCOGRAFÍA

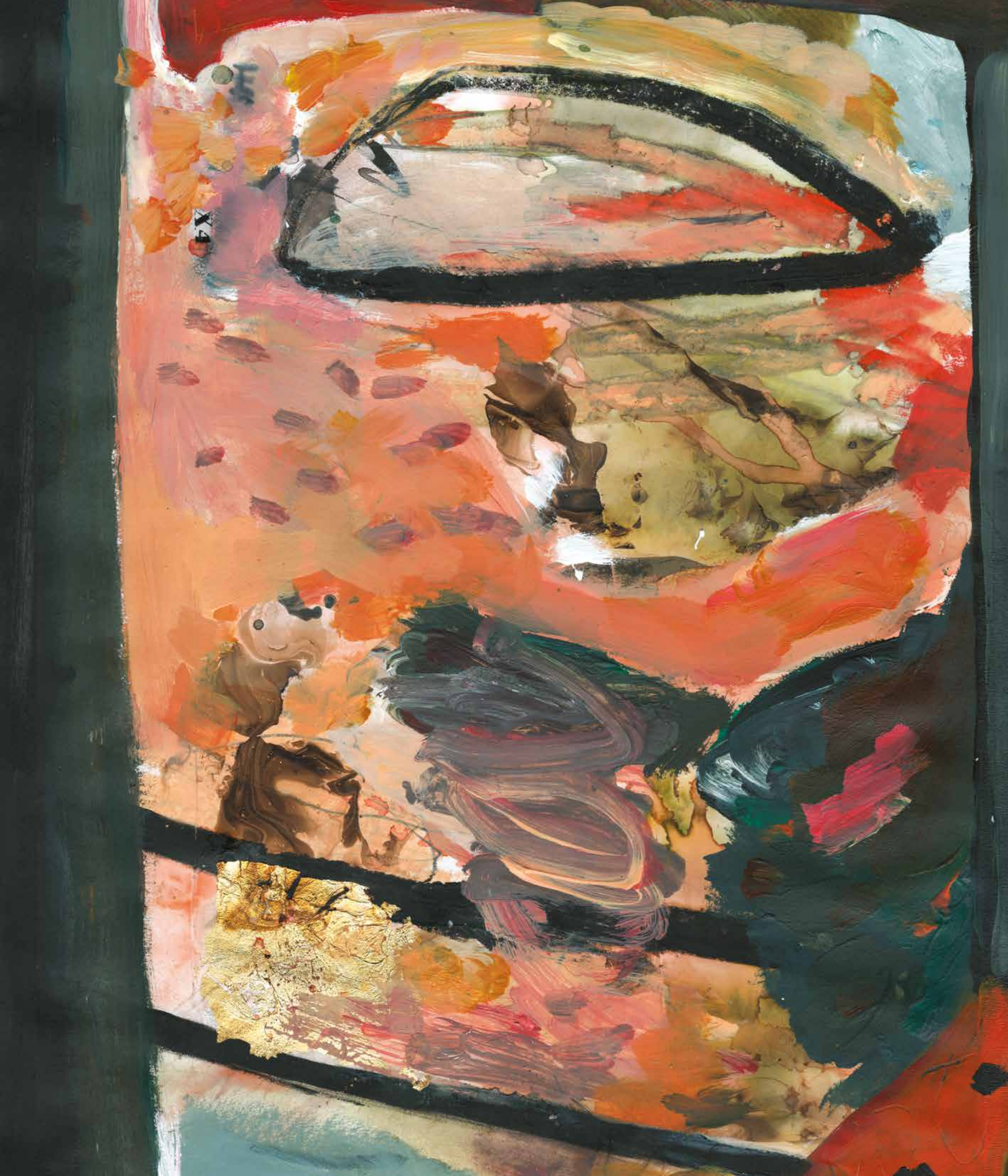
- Enrique Morente. *Pablo de Málaga*. Caimán Records, 2008.
- Vicente Escudero. *Flamenco!* Columbia, 1961.
- Vicente Escudero. *Recital de cante flamenco puro*. Vergara, 1963.
- Niño de Elche. *Antología del cante flamenco heterodoxo*. Universal Music, 2018.

OTROS

Archivo RTVE: *Noticiario NO-DO*. 19 de abril de 1965.
Archivo RTVE: GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Noticiario de Cine Club*. 1930.
Archivo Vicente Escudero: vicenteescudero.org
Archivo macba.cat: ROMERO, Pedro G. *El dedo índice de Vicente Escudero*. Conferencia en el MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), 17 de octubre de 2013.


PANMAKA
PANMAKA

MIENT
RAS



PANKILA
KILA
PANA
KILA
PANA

“FRUSTUM”

La obra “Frustum” trata de abrir un marco de reflexión sobre la forma en que un espacio “vacío” puede ser interpretado por las tecnologías ópticas o la matemática, en referencia a la ciencia, el arte y los dispositivos de representación. A través de ellos, pretendemos comprender la realidad, pero sin preguntarnos si esos contenidos no se deben a formas eje-mónicas de representar y captar el entorno. Construcciones que en su ontología no ponemos en cuestión ni tratamos de confrontar en modo alguno. Una posición cómoda donde solo cabe una crítica a la veracidad y la omisión de datos, en ved de prestar atención al modo y estructuras a los que obedecen esas tecnologías a la hora de captar, interpretar y presentar la información.

La fotografía, no solo se ciñe al punto de vista del fotógrafo, sino a un programa. Al respecto, Vilem Flusser cree, que una práctica que desvele “esa funcionalidad de los aparatos no intencional y rígida e incontrolable” puede ser el quid para abrir un posible espacio a la libertad. Para el filósofo, la imagen no es el reflejo de una realidad; es ella, al contrario, quien nos impone una manera de leer el mundo y por tanto, quien lo hace existir. Producto del programa, esa imagen construye para nosotros una realidad en la que evolucionamos y con la que no sabemos muy bien qué hacer, aunque a veces, se vence al programa y se reconfigura momentáneamente el mundo o la mirada que fijamos en él. Así, esta obra, pretende recapacitar acerca de esos mecanismos y las diferentes formas en que se adquiere, presenta y transmite ese conocimiento a través de los dispositivos de representación. Plantear otras posibilidades de ver la manera que tenemos de captar y dar forma a esos datos, para pensar en cómo construimos y entendemos la realidad a través de esas estrategias que hemos interiorizado.

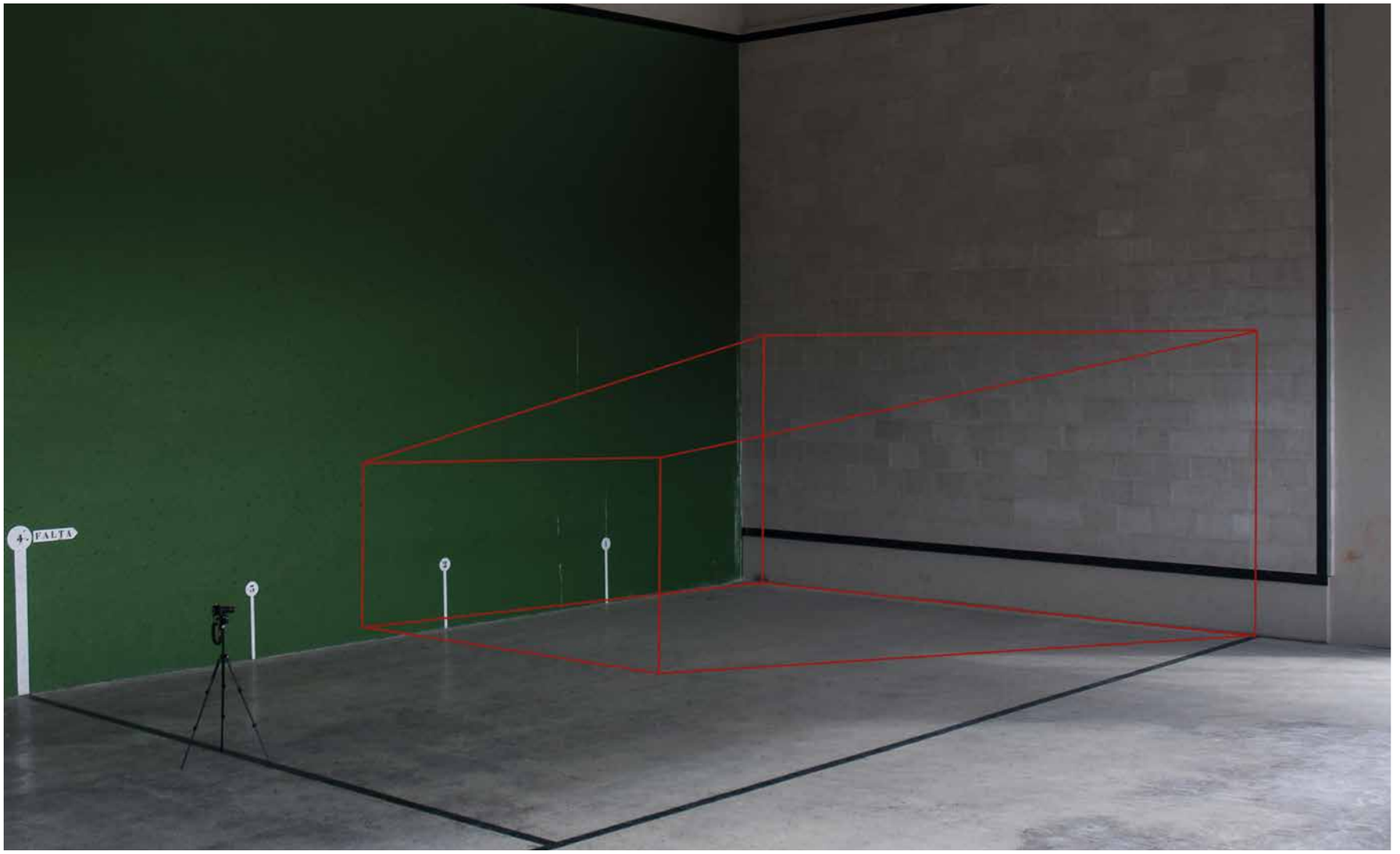
“Frustum”, -el espacio que encuadra un instrumento óptico- es el campo de actuación de esta obra que intenta transformar las convenciones que estos medios y sus imágenes resultantes atesoran tras la superficie, evidenciando el conjunto de formas y reglas que entran en dialogo con la realidad. Para ello, se fotografía el frontis y se accede al código hexadecimal de esa imagen que representaría digitalmente el espacio captado: El Frustum. Traducido a una representación espacial plana: la imagen. Formada de código, este se proyecta -como créditos de cine- en el mismo entorno del frontón, permitiéndonos vislumbrar, captar y entender aquel espacio a través de las convenciones de esos mismos instrumentos tecnológicos que se basan en la luz y lo fotográfico. Marcando un tanto al “poner la pelota en el espacio vacío”, como sugirió Jorge Oteiza sobre el juego y el Frontón.

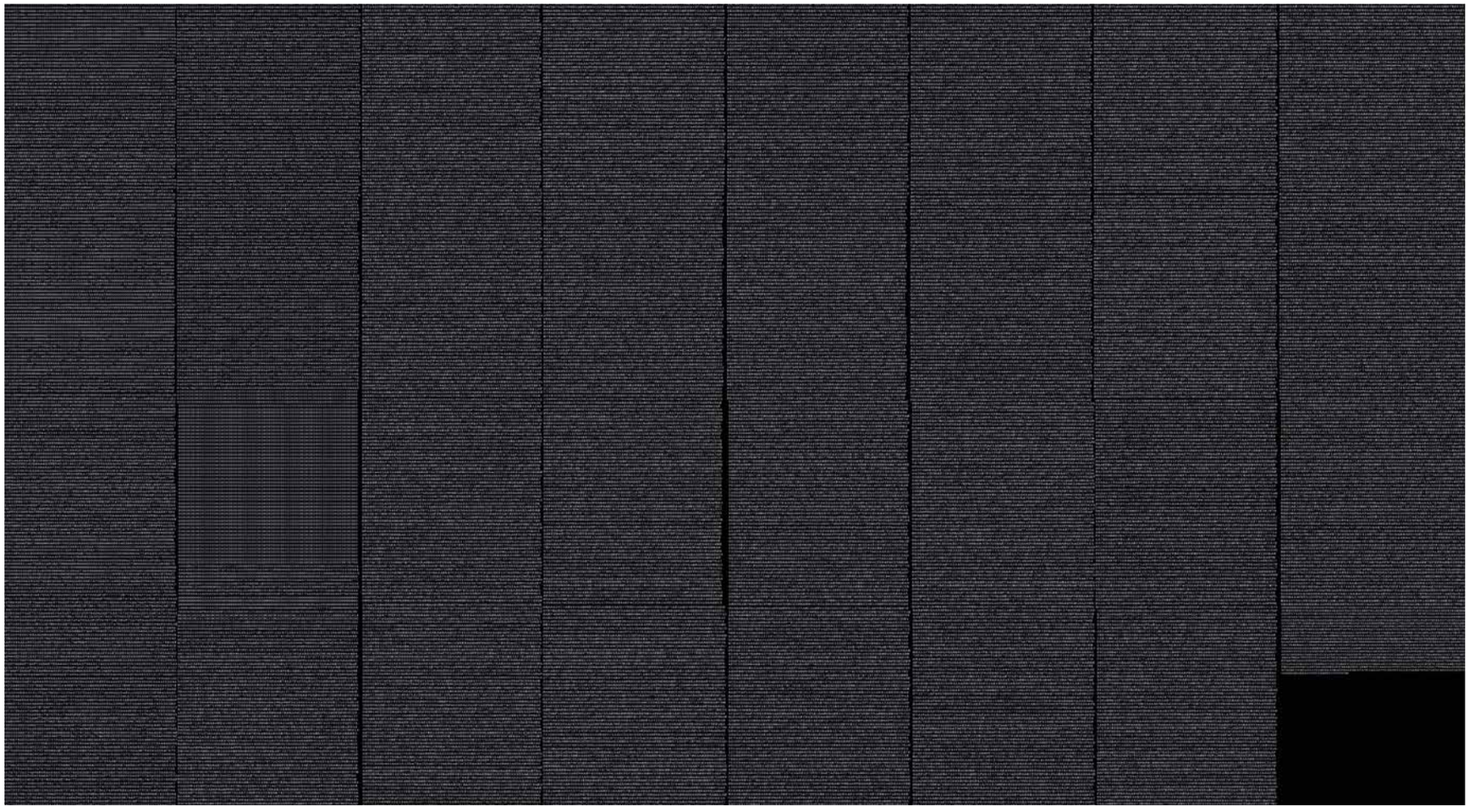
“FRUSTUM”

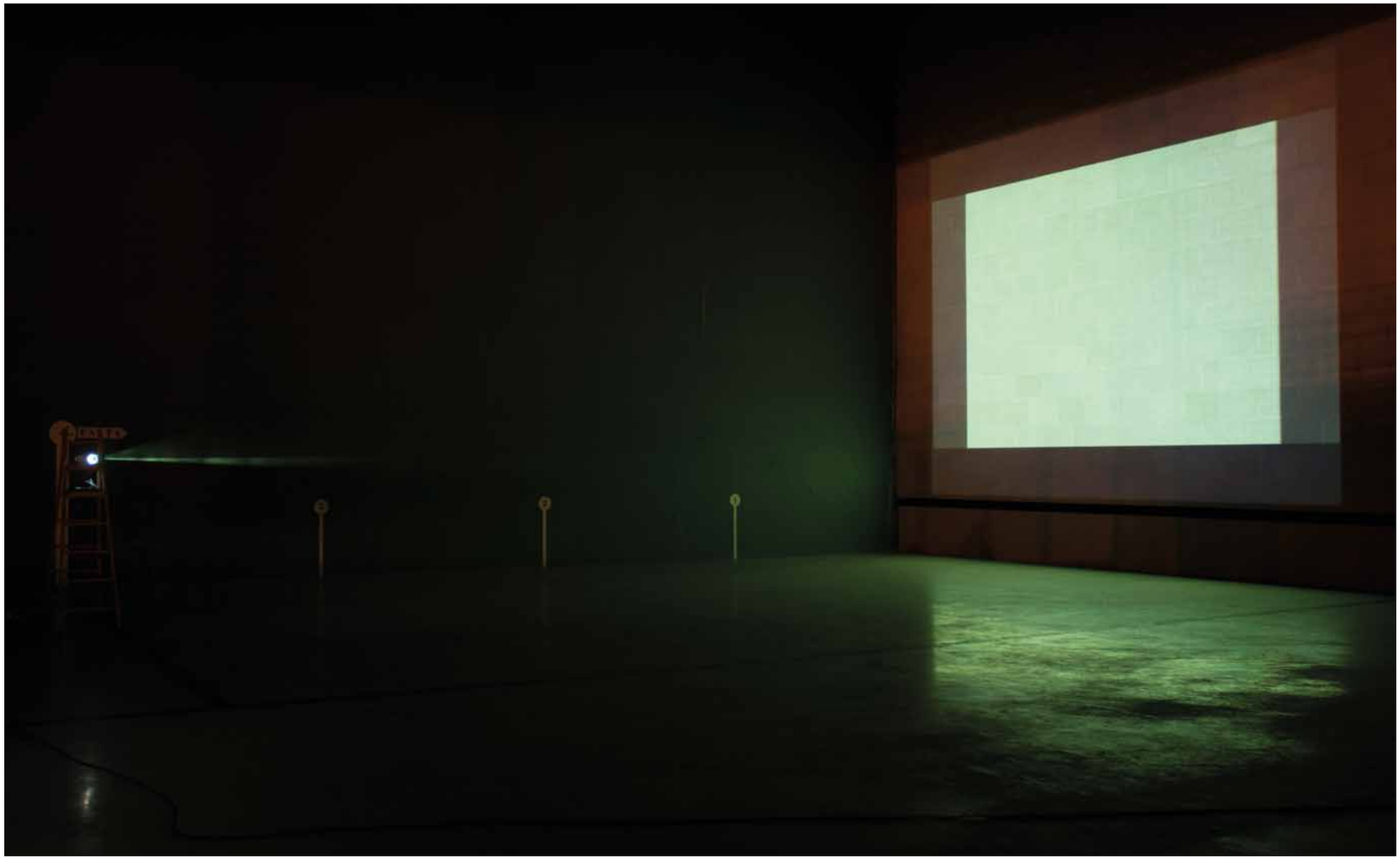
“Frustum” obrak, gogoetarako etena egin nahi du. Artea, zientzia eta errepresentaziorako gailuek espazio “huts” bat interpretatu behar dutenean matematika eta teknologia optikoak nola aplikatuak izaten diren hausnartzeko. Haien bidez errealitatea ulertu eta interpretatzen dugu, baina geure buruari eduki ohiek eje-monikoak ez ote diren galdetu gabe. Jarrera eroso bat, zeinean ez zaion arreta jartzen teknologiak informazioa batzeko, interpretatzeko eta aurkezteko duen modu edo estrukturari, ezinbestean, kritika egiatasunari eta datuen ez aipatzeari soilik egiten zaiolarik.

Argazkilaritza ez da soilik argazkilariaren ikus puntura mugatzen. Vilem Flusserren ustez, “gailuen funtzionalitate ez nahitazko, zurrun eta menderakaitza” agerian utziko lukeen praktika baten legoke gakoa, askatasunerako espazio bat irekiz. Filosofoarentzat, irudia ez da errealitatearen erreflexu; ostera, hura da mundua irakurtzeko tankera bat inposatzen diguna, eta horrenbestez, izan edo existituarazi egiten duena. Programa bati jarraiki sortutako irudi hori, guretzako garapena dakarren errealitate bat eraikitzen laguntzen du, askotan harekin zer egin ez dakigun harren, noizean behin programa gainditua izaten da, puntualki, mundua eta guk harekiko dugun begirada berreratuz. Honela, obra honek, errepresentaziorako gailuek dituzten mekanismoak eta ezagutza lortzeko, aurkezteko eta helarazteko duten era ezberdinen inguruan hausnarketa egin nahi du. Datuak hartu eta eratzeko orduan daukagun ohiko ikuspegiaren inguruan aukera berriak proposatuz, barneratuta ditugun estrategia ohien harira errealitatea nola ulertu eta eraikitzen dugun pentsatzeko.

“Frustrum” -gailu optiko batek enkoadratu egiten duen zatia- obra honen eragite espazioa da. Bertan produkzio-bideek eta haien irudiek bere baitan gordetzen dituzten egikerak eta arauak eraldatu nahi dira, hauek errealitatearekin alderatuz. Horretarako, frontisari argazki bat egiten zaio. Ondoren, irudi horren kode hexadezimala atzitu egiten delarik, atzemandako espazio hori: “Frustum-a”, plano espazial bakarrean irudikatua geldituz. Kodeak eratua, hau frontoiaren inguru berean -filmetako krediuen moduan- proiektatu egiten da, espazio hura antzeman, ulertu eta ikuskatzeko, argazkilaritzan eta argian oinarritutako gailu teknologikoek dituzten konbentzioez baliatuz. Tanto egiteko, Oteizak pilota jokoen inguruan zioen bezala “pilota, hutsik dagoen espaziora jaurtikiz”.


FALTA





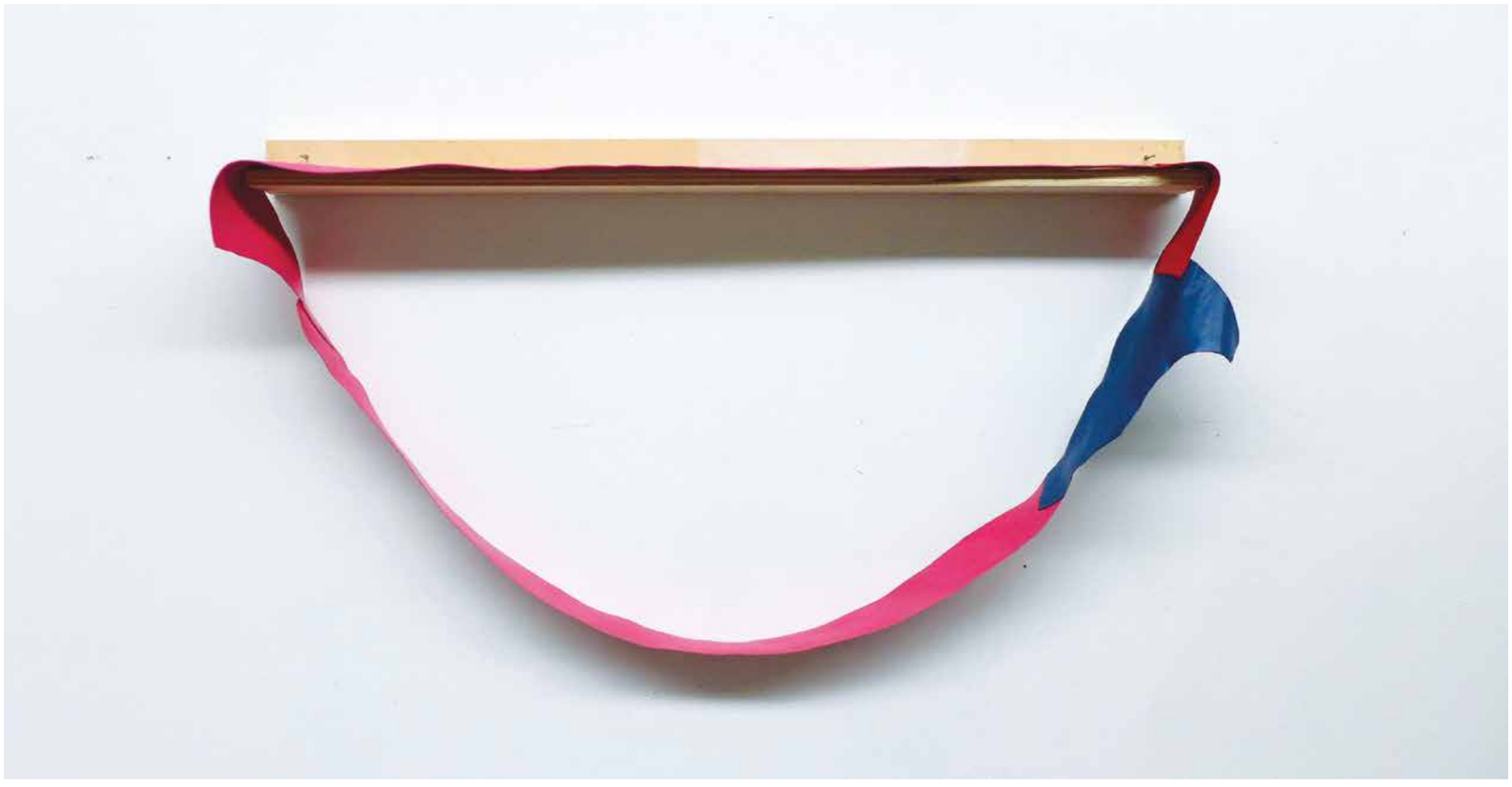
Me considero una artista de taller, en el sentido de que todo el proceso o investigación de mi trabajo surge en este espacio, es aquí donde a través de relacionarme con objetos, formas, materiales y colores, de una manera muy intuitiva y lúdica voy resolviendo su presencia y situación espacial. Y es en este proceso temporal donde va desenvolviéndose el dialogo con la obra.

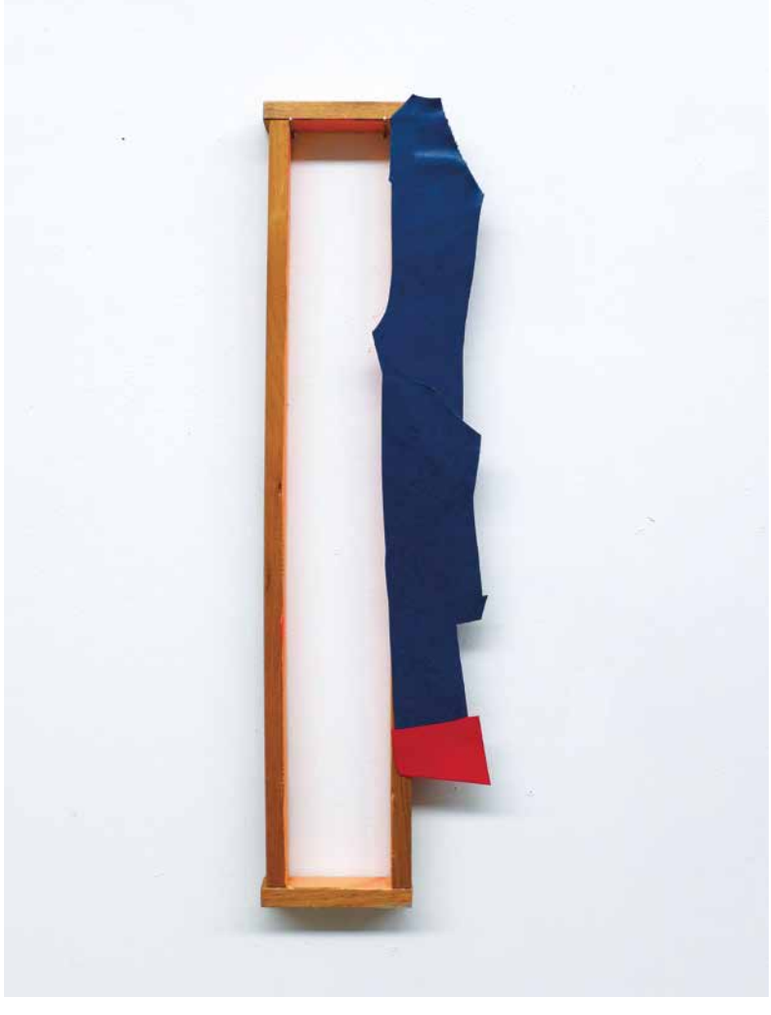
Esta manera de hacer, a veces con objetos encontrados, otra con formas prediseñadas, o combinando ambas opciones, me lleva a desarrollar "series", que me ayudan a fortalecer las posibilidades de la idea inicial, y otras veces surgen como piezas únicas y concretas.

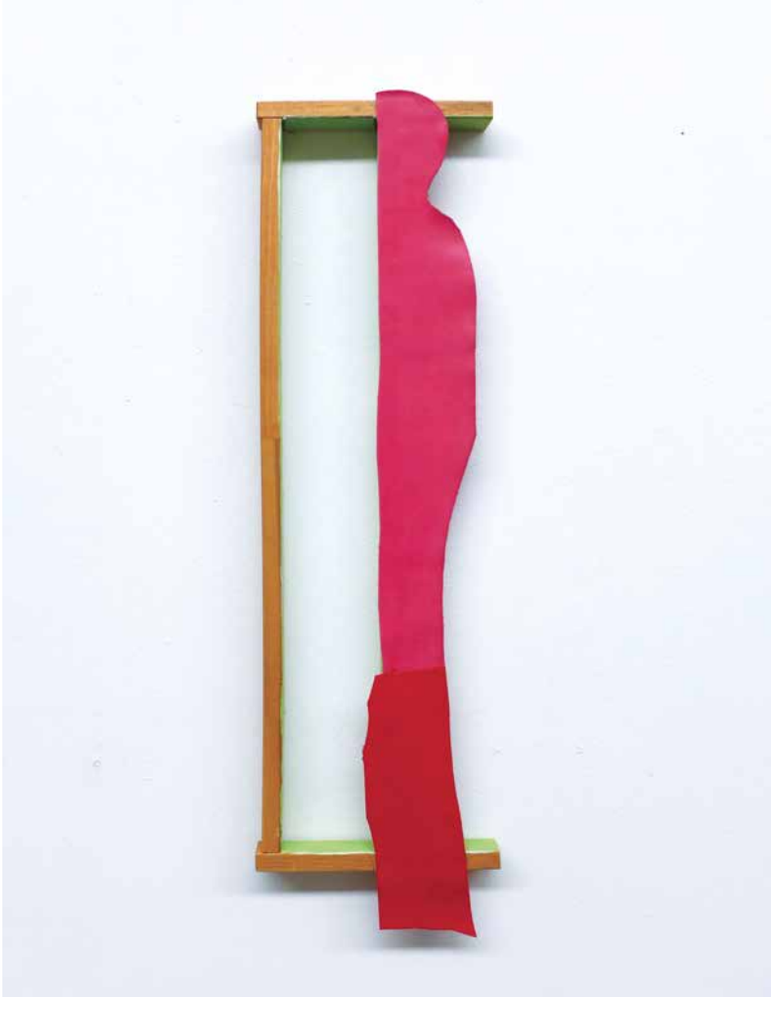
Como comentaba antes todo se resuelve en el taller, el proceso no es nada ortodoxo, las piezas pueden ser el resultados de manipulaciones o pueden surgir de la obsesión por ciertos conceptos, donde a través de un proceso más mental se resuelven.

El color, la materia y el dibujo que conduce a la forma, son los elementos que fundamentan mi trabajo.

Me interesa el gesto = expresividad, el proceso = enriquecimiento de la idea, sencillo = esencia del concepto.







AXIS

Iker Perez Goiri

Amamarentzat
(1930 - 2019)

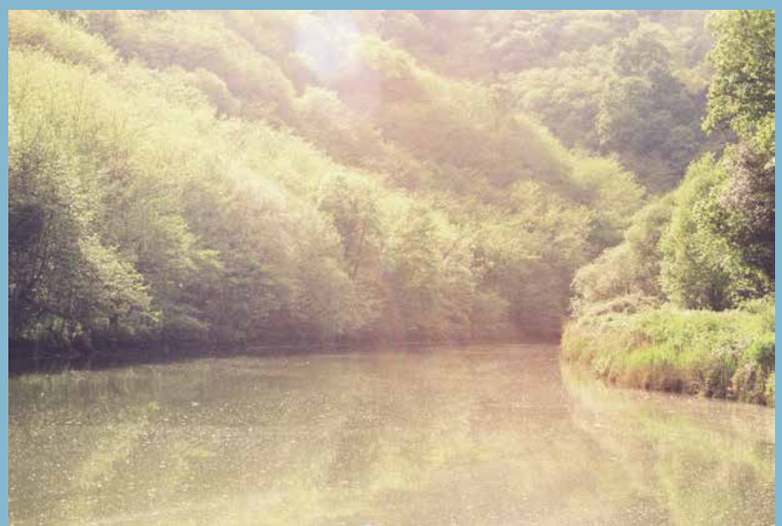
Sur la pente du talus les anges tournent leurs robes de laine
dans les herbages d'acier et d'émeraude.

allí quedó dormido,
y yo le regalaba...

Nos yeux se renvoient la lumière
et la lumière le silence.

En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba...

...y el ventalle de cedros aire daba.



The morning comes, the night decays, the watchmen leave their stations;
the grave is burst, the spices shed, the linen wrapped up...

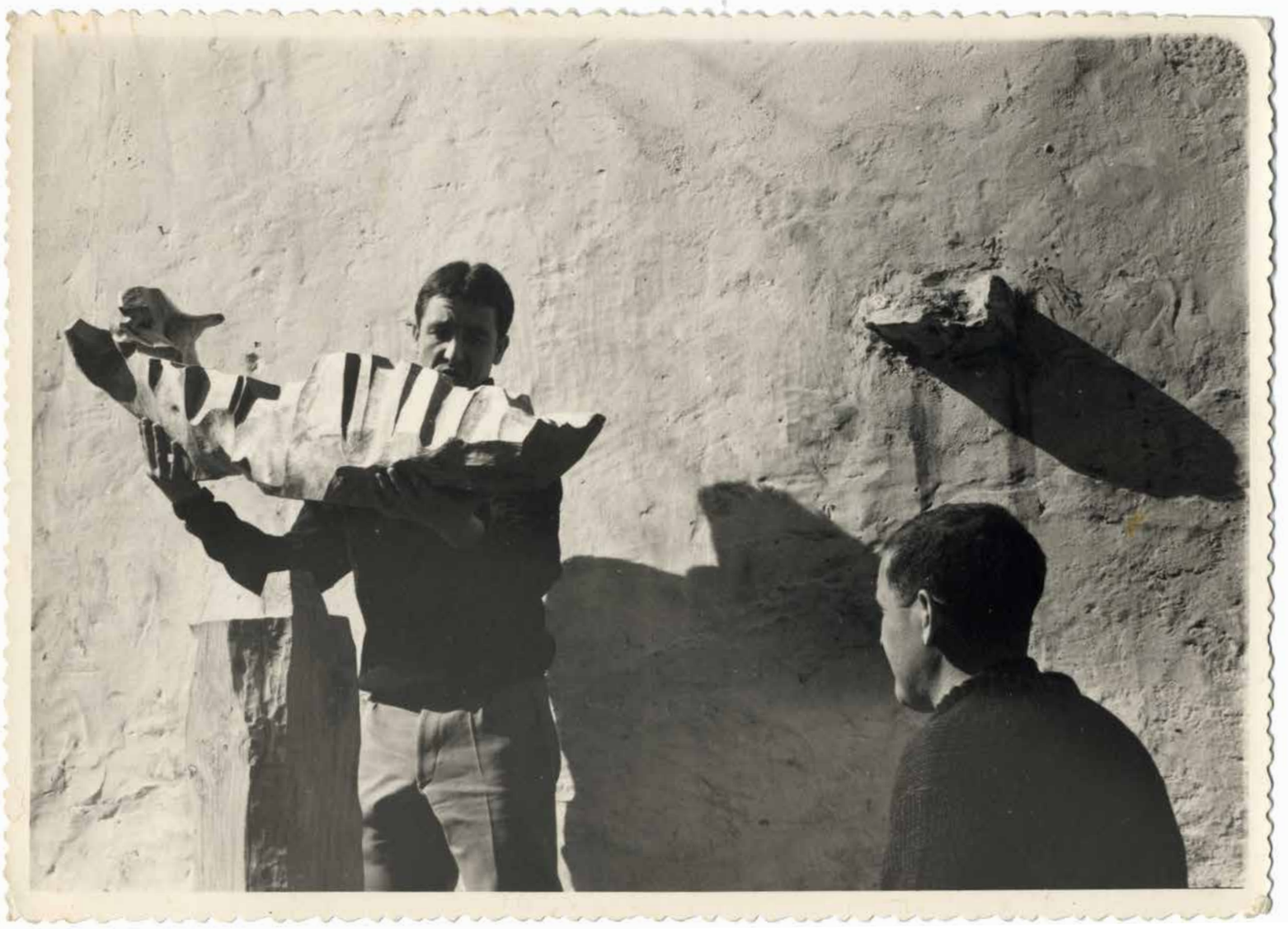
Zu oraindik distiratzen duzu, zeruko eguzki!
Berdatzen duzu oraino, lur sakratu!
Oraindik doaz ibaiak itsasora
eta susurlatzen dute zuhaitz itzaltsuek eguerdian.
Udaberriaren kantu atseginak
nire pentsamendu hilkorrak sehaskatzen ditu.
Amaigabe bizi den munduaren osotasunak
nire izate behartsua elikatu eta asetzen du mozkortzeraino.

Ses yeux sont des tours de lumière
sous le front de sa nudité.

Hitzak:

Arthur Rimbaud
Juan de la Cruz
Paul Éluard
William Blake
Friedrich Hölderlin

In memoriam,
Jonas Mekas
Agnès Varda
Robert Frank



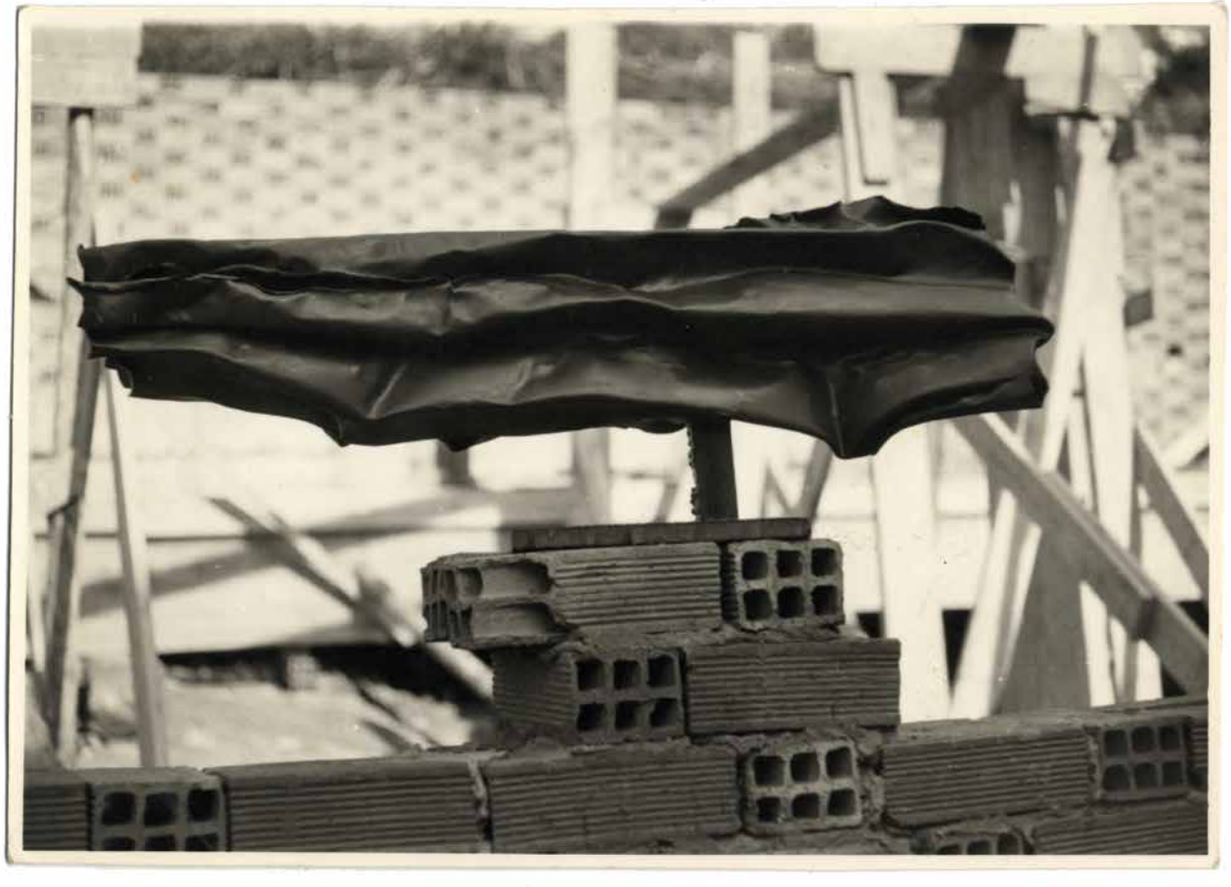
Cansado
impotente
en el olvido,
cortos golpes
del recuerdo
rompen
la distancia
del tiempo en el instante.

Estallan
los trozos
de la conciencia y
vuelve a renacer
el amor
en el espejo del tiempo.

Ausente
me mira
está roto por la que se
fue
se cayó en sus manos
un descuido.

Nada falta
para que llegue
solo se va
está
    ausente.

Remigio Mendiburu, 1969



Reproducir la obra de arte supone asumir su proceso de resimbolización permanente. Lejos de buscar un estudio fotográfico o un marco neutro que permitiera un mayor señalamiento, Remigio Mendiburu buscó para la imagen fotográfica de sus esculturas, entornos razonables que remitieran a un origen compartido con sus materiales, que hicieran referencia a la posición significada que el arte debía ocupar. Sin peanas, teatralización o artificio, las esculturas se muestran en el interior y exterior del taller del artista, en un entorno en el que su dimensión simbólica se revela en plenitud.

Juan Pablo Huércanos

Obras. 1 *Xalbadoreri*, 1979. 2 *Enbor barru*, 1963. 3 Sin título, 1963. 4 *Ezpalak*, 1974. 5 En primer plano, Sin título, c.1962; al fondo, *Jaula para pájaros libres*, 1969. 6 *Nafarroa*, 1981-82. 7 Zugar Galanta, 1971. 8 *Zugar*, 1970. 9 *Zugar Galanta*, 1971. 10 Zugar (detalle). 11 *Atari, en proceso de elaboración* 12 y 13 Sin título, c. 1966.

Imágenes: Archivo Mendiburu, Hondarribia.

Revista EGIAR Aldizkaria
Zkia. 3- Nº 3 / 2019ko Iraila - Septiembre 2019

© Agustín Ibarrola, Teresa Ormazabal, Beñat Krolem, Jon Martin, Oihana Iguaran, Eztizen La Cruz, David Pavo Cuadrado, Vicente Escudero, Herederos de Vicente Escudero oinordekoak, Boris Lipnitzki, Man Ray, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Luis de Castro, Luis González Armero, 'Ito', José Val del Omar, Archivo NO-DO, otros autores no localizados/aurkitu ez diren egileak, Clara Elizondo, Xabier Barrios, Ana H. del Amo, Iker Perez Goiri, Remigio Mendiburu, Archivo y Herederos Mendiburu oinordekoak, Juan Pablo Huércanos, Iñaki Elosua.

BANAKETA-PUNTUAK / PUNTOS DE DISTRIBUCIÓN
Bilbao: Librería ANTI Liburudenda; Fundación BILBAOARTE Fundazioa; OKELA Sormen Lantegia; Librería CÁMARA; CFC (Centro de Fotografía Contemporánea de Bilbao). Donostia-San Sebastián: Librería LAGUN Liburudenda; Galería ARTEZTU; TABAKALERA Centro Internacional de Cultura Contemporánea. Durango: Librería HITZ Liburudenda. Gasteiz-Vitoria: Espacio ZULOA Gunea. Huarte: Centro de Arte Contemporáneo HUARTE. Iruña-Pamplona: Librería-Cantina KATAKRAK Liburudenda-Kantina. Elkar liburudendak: Donostia (Fermin Calbeton, 21) / Iruñea (Comedias, 14) / Gasteiz (San Prudencio, 7) / Bilbo (Iparragirre, 26).

KONTSULTA-PUNTUAK / PUNTOS DE CONSULTA
Alzuza: FUNDACIÓN MUSEO JORGE OTEIZA FUNDAZIO MUSEOA. Amasa-Villabona: Centro de Documentación XENPELAR Dokumentazio Zentroa; MINTZOLA Ahozko Lantegia. Badajoz: MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo). Barcelona: Fundación PICASSO Barcelona; CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona); MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona); Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao; Azkuna Zentroa - Alhóndiga Bilbao. Córdoba: Fundación ANTONIO GALA. Hervás: Museo PÉREZ COMENDADOR-LEROUX. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Centro de Arte REINA SOFÍA; LA CASA ENCENDIDA; Centro Superior de Estudios Flamencos. Málaga: Centre POMPIDOU Málaga; Fundación PICASSO Málaga. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Oviedo. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo; Valladolid: MNEV (Museo Nacional de Escultura de Valladolid). Vitoria-Gasteiz: Centro Cultural MONTEHERMOSO; Museo ARTIUM.

ESKERRAK / AGRADECIMIENTOS
Kolaboratzaileak eta partehartzaileak / Colaboradores y participantes.
Xabier Azkarraga, Gráficas Alzate Grafikak, Mendiburu familia, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Elena Roseras Carcedo ARTIUM-eko liburutegi eta dokumentazioko arduraduna, Andoni Arantzegi ELKAR banaketa komertzialeko arduraduna, José Ibarrola, Fundación BilbaoArte Fundazioa, Aitor Arakistain, Alicia Prieto Echániz, Departamento de Nuevas Tecnologías BilbaoArte Teknologia Berrien Departamentua, Servicio de Bibliotecas Públicas de Euskadi-Euskadiko Liburutegi Zerbitzua, Facultad de Bellas Artes-Arte Ederren Fakultatea UPV-EHU, Matilde Cuadrado, Isusko Vivas, Amaia Lekerikabeaskoa.
EREMUAK, Eusko Jaurlaritza / Gobierno Vasco, Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao, Lydia Lomas.

Aldizkari honen 500 ale inprimatu dira / Se han impreso 500 ejemplares de esta revista.

3. alea · iraila · septiembre · 2019

Agustín Ibarrola · Beñat Krolem · Oihana Iguaran
Jon Martin · Eztizen La Cruz · David Pavo Cuadrado
Clara Elizondo · Xabier Barrios · Ana H. del Amo
Iker Perez Goiri · Remigio Mendiburu

eremuak
EUSKO JAURLARITZA GOBIERNO VASCO
HEZKUNTZA, HIZKUNTZA POLITIKA ETA KULTURA SAILA
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN, POLÍTICA LINGÜÍSTICA Y CULTURA
Az Azkuna Zentroa
Alhóndiga Bilbao